

Giovanni Galli

Breve storia delle forme architettoniche

(dalla Grecia antica ai giorni nostri)

**SAGEP**  
EDIZIONE

## PREMESSA

Questo non è un libro di storia né pretende di esserlo. Se fosse possibile avvalersi di una distinzione concessa alla lingua inglese ma non a quella italiana, si potrebbe dire che non è un libro di storia (*history*), ma un libro che racconta una storia (*story*).

Al tempo stesso, tuttavia, questo libro nasce da una preoccupazione per la storia, ovvero dall'osservazione di come, normalmente, la storia dell'architettura rappresenti per un architetto un episodio chiuso, circoscritto in un paio di esami dati nel corso della sua formazione. Un corpo separato e poi rapidamente espulso o, nel migliore dei casi, isolato e senza possibilità di comunicare con il resto dell'organismo. Soprattutto, ciò che prevale alla fine è un sentimento di estraneità, nei confronti di forme: magari sublimi, ma comunque irrimediabilmente lontane e, di fatto, ormai "inutili".

Inutili perché non più riproponibili, pena l'accusa di formalismo, nel senso di inautenticità, accademismo, falsa coscienza. Questo atteggiamento è esso stesso frutto della storia, ovvero di una sensibilità storicamente determinata vecchia almeno di cent'anni ma, a quanto pare, ancora attuale. Tuttavia non si tratta qui di contrapporre una licenza a un divieto, difendere uno studio della storia propedeutico ad un riutilizzo delle sue forme (peraltro, si tratterebbe di un'operazione già tentata in un passato relativamente recente). Lo scopo è semmai quello di denunciare come vero formalismo il pensare che l'unico insegnamento del passato possa consistere in delle forme da usare. Formalista è sia colui che usa le forme del passato sia colui che vieta di farlo: ambedue pensano che l'impiego diretto sia l'unica cosa che esse ci possano dare.

L'idea che sta alla base di questo libro è invece che le forme dell'architettura, che sempre cambiano, sempre

ritornano e mai ritornano uguali a se stesse, sono l'aspetto esteriore di strutture più profonde, che hanno una vita più lunga, lunga quanto la storia dell'architettura stessa. Esse sono, in un certo senso, risposte sempre diverse a domande ed esigenze sempre uguali, o almeno sempre ricorrenti. Sono la luce che di volta in volta illumina la verità esistenziale del nostro stare al mondo: cambiano incessantemente e cambiando ci permettono di capire che la verità muta con esse, che l'unica verità possibile sta proprio in quel cambiamento.

Raccontare l'intera storia dell'architettura occidentale in un centinaio di paginette è un'impresa assurda e come tale va accolta. Un'impresa possibile solo grazie a grossolane generalizzazioni, perdonabili forse solo in virtù del fatto che chi le scrive ne è perfettamente consapevole e lo ammette senza riserve. La fretta impone superficialità e spesso, quel che è peggio, banalità. Quasi tutto di quanto seguirà necessiterebbe di una o più corpose note a piè di pagina per operare distinguo, ammettere eccezioni, confessare imperdonabili omissioni. Ma a questo punto, ovviamente, si tratterebbe di un libro diverso. Questo libro vuole solo instillare un dubbio: che il passato ci riguarda, è parte del nostro modo di essere, che lo sappiamo o no. La speranza, poi, è che al dubbio possa seguire la curiosità, la voglia di colmare le mancanze e, forse, una possibile chiave di lettura per farlo.

In un meraviglioso scritto intitolato *La tradizione della cultura generale*, Ernst Gombrich si dichiarava preoccupato per la pericolosa china d'oblio che la cultura occidentale stava imboccando (nel 1961!). Nelle sue parole non c'è alcuno snobismo, nulla dello sdegno con cui troppo spesso i docenti guardano i loro studenti scoprendo che non sanno qualcosa che lui sa, solo perché a suo tempo qualcuno glielo insegnò. C'è solo sollecitudine nei confronti di una civiltà millenaria che rischia di scomparire senza il legante di una cultura generale condivisa, senza quella che con una efficace locuzione egli definisce una "fonte di metafore co-

muni". È ben consapevole del fatto che sta descrivendo un processo ormai irreversibile e per questo termina il suo scritto con un auspicio perfino modesto: che sia possibile per la società laica dotarsi di uno strumento potente come il Credo della comunità cristiana: poche frasi recitate a memoria, in grado però di contenere tutto ciò che è necessario per sentirsi parte integrante di quella comunità. Detto questo, ci toglie il fiato scrivendo in una mezza pagina il suo "credo laico" della società occidentale, dal primo millennio avanti Cristo al XX secolo.

L'intento di chi scrive sarebbe stato quello proporre una paginetta analoga dedicata all'architettura. Si può dire che l'imparità della sfida è stata evidente fin da subito. Questo libro inizia citando per intero il credo laico di Gombrich e termina provando a proporne uno per l'architettura occidentale. I quattro capitoli che stanno in mezzo possono essere considerati una prefazione, perfino troppo lunga, a quel tentativo finale.

CREDO LAICO DELLA CIVILTÀ OCCIDENTALE

(da "La tradizione della cultura generale", 1961)

Appartengo alla civiltà occidentale, nata in Grecia nel primo millennio a. C. Tale civiltà fu creata da poeti, filosofi, artisti, storici e scienziati, che sottoposero ad un esame spregiudicato i miti e le tradizioni dell'antico Oriente. Fiorì ad Atene nel secolo V, fu portata in Oriente dalle conquiste macedoni del IV e nel I fu diffusa dai Romani, che parlavano il latino, in molte regioni dell'Europa e del Nord Africa.

Fu trasformata dal cristianesimo, che sorse tra gli Ebrei della Palestina e si diffuse in tutto il mondo di lingua latina e greca nel II e III secolo d.C. Sopravvisse al crollo dell'impero romano avvenuto sotto la spinta di tribù barbariche nel secolo V, in quanto le Chiese greche e romane mantennero in vita una parte della sua organizzazione, della sua letteratura e della sua arte nel corso del cosiddetto Medioevo, quando la maggior parte dei signori e dei loro servi erano illetterati. Cominciò a rifiorire nel XII e XIII secolo quando lo stile gotico si diffuse dalla Francia in Europa e lo sviluppo delle università in Francia, Italia e Inghilterra permise un rinnovato studio della scienza e della cultura greca attraverso traduzioni fatte da Arabi maomettani, che erano penetrati in tutta l'Africa settentrionale raggiungendo la Spagna. Costoro importarono anche i numeri arabi dall'India, e la carta, la polvere da sparo e la bussola dalla Cina, favorendo così l'emancipazione delle città commerciali dell'Italia del XIV e XV secolo, che a sua volta incoraggiò quel recupero della letteratura greca e romana, degli

stili dell'arte e dell'architettura antiche che chiamiamo Rinascimento. Questo Rinascimento fu diffuso dalla stampa, che inaugurò l'Età moderna e pose le basi della Riforma che spaccò in due l'Europa nel secolo XVI, mentre le scoperte geografiche portarono alle conquiste e agli insediamenti al di là dei mari di Portoghesi, Spagnoli e Inglesi.

Essa si trasformò ancora una volta a quel tempo grazie alla rinnovata fede nel progresso del sapere umano, esemplificato nelle teorie matematiche della scienza sperimentale creata in Italia e sviluppata nei Paesi Bassi e nell'Inghilterra del Seicento, da dove, nel Settecento, gli ideali di razionalismo e di tolleranza si diffusero nel continente. Poté così sopravvivere al rapido aumento della popolazione che favorì la Rivoluzione industriale, la quale portò al colonialismo ottocentesco, al diffondersi del saper leggere e scrivere e ai movimenti di massa del socialismo e del nazionalismo. Mise in pericolo e trasformò, nel nostro secolo moltissime altre culture del globo, che per noi si è ridotto alle dimensioni di uno sputnik in seguito all'invenzione del volo. Spero che ci sarà il secolo XI. Amen.



## PARTE I

### DALLA GRECIA ANTICA AL MEDIOEVO

L'inizio di ogni storia è in sé arbitrario e reca il segno delle intenzioni di chi racconta: è una scelta, di interrompere il flusso continuo del tempo per fissare un punto a partire dal quale descrivere - e di fatto progettare - non tanto la storia di ciò che è stato, ma di ciò che siamo oggi. Così, ogni inizio contiene già in sé tutto ciò che seguirà, non in forza di un destino già scritto, ma di un'illusione retrospettiva che istituisce le cose nel momento stesso in cui crede, o finge a se stessa, di riconoscerle. Argomento di questa storia è l'architettura occidentale e l'idea di umanesimo che la percorre per intero. Comincia in Grecia, nel VI secolo a.C., considerando tutto ciò che precede una preparazione a questo inizio: l'ipotesi è che l'architettura greca nasca assieme alla filosofia presocratica di Talete, Parmenide ed Eraclito, che si interrogarono sul principio (*archè*) di ogni cosa. E, così come la filosofia non nasce dal nulla, ma assimila il pensiero mitico, lo trasforma e lo riporta dal cielo alla terra, allo stesso modo l'architettura greca trasforma quella egizia e quella orientale da cui deriva, la umanizza e la consegna al futuro dell'Occidente.

L'immagine con cui cominciamo ritrae le forme arcaiche di una colonna dorica: il tempio greco è la prima architettura dell'Occidente [1]. Lo è in virtù di una doppia opera di rappresentazione: le sue colonne non solamente racchiudono la cella e ne sostengono la copertura, ma rappresentano se stesse nell'atto di farlo: lo schiacciamento dell'echino sotto l'abaco e l'allargamento del fusto verso il basso corrispondono visivamente all'idea di resistenza a un peso che tenderebbe a riportare a terra ciò che è elevato. Inoltre, le forme del dorico ne rappresentano altre, più primitive, da cui derivano: i triglifi, i mutuli, le scanalature del fusto, e in generale ogni parte del tempio dorico, sono

una trasposizione dal legno alla pietra di un sistema costruttivo non più in atto [2]. Sono una reminiscenza, il ricordo in forma di decorazione di modalità costruttive precedenti di cui richiamano il carattere estetico. L'architettura diviene tale accostando già da subito un supplemento di rappresentazione alle esigenze costruttive e funzionali dell'edificare. Diviene architettura *in quanto* rappresentazione, ovvero trascendendo i limiti materiali del proprio consistere fisico: questa è la legge ontologica stabilita dalla prima architettura per tutte quelle che seguiranno.

Le forme del dorico arcaico colpiscono per una loro certa qual rozzezza: principalmente, le proporzioni tarchiate del fusto e la smisurata larghezza del capitello. O almeno così appaiono a chi le confronti con quelle del tempio greco per eccellenza: il *Partenone*. Più di un secolo di esperimenti e variazioni è necessario per giungere a quelle proporzioni, quasi universalmente considerate perfette. Ma che significa, in questo caso, "perfette"? Nessun calcolo numerico sarà mai in grado di darne conto: le dimostrazioni scientifiche della bellezza, oltre a costituire un ossimoro, sono nel migliore dei casi una descrizione ridondante, una quantificazione che non è in grado di aggiungere nulla a ciò che già vediamo. Per cercare di avvicinarci a quella perfezione intraducibile in numeri o parole ricorreremo allora ad un paragone che ha il valore di una metafora: contrapponiamo, per esempio, i corpi un po' rigidi modellati nelle figure di Cleobi e Bitone, due *kouroi* del VI secolo [3], a quelli che emergono dai bassorilievi del *Tempio di Zeus* a Olimpia, del V secolo [4], pietrificati in uno stato di oscillante equilibrio tra stilizzazione e naturalismo. Solo riconoscendo il "miracolo" della loro "immobilità esitante", e confrontandola con la postura un po' schematica dei *kouroi*, riusciremo forse a comprendere l'intensa e serena energia potenziale che emana dalle colonne del *Partenone* [5], al cospetto della forza un po' brutale di quelle, per esempio, del *Tempio di Hera* a Paestum [6].

Ricorrere a un paragone con il corpo umano per spiegare ciò che, prima di ogni descrizione, è una *sensazione*, giustifica l'idea di un'architettura voluta dai greci che può essere compresa solo a partire da un'empatia, ovvero da un processo di immedesimazione con l'unica entità fisica che conosciamo realmente e di cui abbiamo una comprensione prelinguistica: il nostro corpo. È probabile che se il nostro corpo fosse simile a quello di un ippopotamo, o di una giraffa, la nostra architettura sarebbe molto diversa: non solamente per ovvie motivazioni funzionali e dimensionali, ma per la diversa qualità di immedesimazione empatica che tale differenza anatomica porrebbe in essere. Questo è probabilmente il significato profondo dell'uomo vitruviano [7], al di là di tutte le "pretenziose inesattezze" che vi si è voluto scoprire (a partire dallo stesso Vitruvio, che raccoglie materiali eteroclitici spesso senza capirli). Quel corpo al cerchio e al quadrato illustra (non racconta, né tantomeno dimostra) il sentimento di un'architettura *umanista*, nel significato letterale e non storico del termine: un'architettura che fissa le sue proporzioni *in relazione* all'uomo, alle sue sensazioni di sforzo fisico e di occupazione dello spazio. Questo è il senso, anche, della continua riproposta rinascimentale di equivalenze proporzionali tra gli ordini architettonici e il corpo umano: dorico/uomo, jonico/matrona, corinzio/fanciulla [8]. Inutile cercarvi corrispondenze esatte e indimostrabili: queste figure illustrano in modo efficace come il giudizio estetico sull'architettura classica si fondi a partire da aggettivi (tozzo/slanciato, snello/massiccio, esile/robusto, ...) che hanno un significato immediato da un punto di vista *fisico* e assieme sostanziano i nostri giudizi estetici (il termine "estetico", in questo caso, dev'essere interpretato in senso etimologico, che non ha a che fare con la bellezza, o quantomeno la precede: dal greco *aisthesis*, "percezione", ciò che passa attraverso i nostri *sensi*).

Assegnare un valore di esattezza matematica alle norme proporzionali e supporre che ad esse ci si debba attenere scrupolosamente appartiene più alla nostra mentalità moderna (post-cartesiana) che a quella antica,

anche se tracce di tale atteggiamento sono a tratti percepibili già in epoca rinascimentale, come dimostra l'uomo al cerchio e al quadrato illustrato da Cesare Cesariano [9], che riproduce fedelmente le proporzioni indicate da Vitruvio e al contempo le sovra interpreta, assegnando di sua iniziativa un medesimo centro al quadrato e al cerchio. Il risultato è un umano troppo poco umano, con gambe troppo corte, braccia troppo lunghe, piedi e mani enormi. Ciò che sorprende non è tanto l'errore interpretativo di Cesariano, quanto piuttosto la cecità con cui sottomette il proprio buon senso (letteralmente tale) all'autorità vitruviana (e a ciò che egli interpreta come tale): la docilità con cui accetta di sostituire il giudizio dei sensi con l'astrazione della parola.

(Apriamo una parentesi per osservare un'altra cosa sorprendente nel disegno di Cesariano: la baldanza con cui il membro eretto dell'energumeno punta verso il centro del cerchio/ombelico dell'universo. Si potrebbe partire da qui per inaugurare una mini porno-storia dell'architettura, con tappe in epoca neoclassica [10], moderna [11], contemporanea [12]. Tuttavia, parlando di architettura *dell'uomo* non avevamo in mente un'interpretazione così letterale del termine.)

Possiamo allora chiudere subito la parentesi, per tornare al tempio e interrogarci sulla sua concezione e sui processi attraverso i quali le sue forme vengono composte e poi realizzate. È possibile dimostrare che le proporzioni dettate da Vitruvio nelle sue dettagliate descrizioni dei templi greci (libri III-IV) sono buone approssimazioni numeriche di quantità ottenibili, senza calcoli, a partire da semplici tracciamenti geometrici. Le proporzioni del fronte di un tempio eustilo, per esempio, per il quale Vitruvio prescrive un intercolumnio di due diametri e un quarto tra le colonne laterali e di tre tra quelle centrali, sono ricavabili disegnando inizialmente due quadrati accostati e in seguito ricavando una serie di dimensioni ribaltando con archi di cerchio i lati, gli assi e le diagonali di

questa figura geometrica iniziale. Anche l'altezza delle colonne si ottiene applicando la medesima procedura [13]. Tutto ciò trova una perfetta corrispondenza con ciò che sappiamo della geometria greca, così come ci è stata consegnata dal trattato di Euclide, *Elementi*, dove i concetti di numero e di misura sono confinati in tre dei tredici libri che costituiscono l'intero trattato (VII-IX), mentre il resto dell'opera è dedicato alla "nobile arte" di una geometria interamente basata sull'uso esclusivo della riga (senza graduazioni di misura) e del compasso collassabile (tale che, sollevato dopo l'uso dal piano di lavoro, non mantiene l'apertura).

Ogni parte del tempio, anche la più minuta, viene fissata eseguendo ad ogni scala la medesima procedura: di nuovo, le proporzioni della base attica, che Vitruvio stabilisce dividendo la larghezza del plinto in 36 parti e assegnandone quattro alla sua altezza, tre a quella del primo toro, tre alla scozia e due al secondo toro (e 36, 30 e 30 al diametro delle medesime modanature), si possono interpretare come approssimazioni di tracciamenti a partire da quadrati collocati alla base del fusto [14]. È ipotizzabile, e alcune tracce in siti archeologici lo confermerebbero, che tali tracciamenti fossero effettuati in sito a grandezza naturale (1:1).

Questo fatto abbastanza sorprendente, o comunque estraneo alle nostre abitudini costruttive, ci dice un po' di cose: che, nell'architettura del tempio, concezione, disegno e costruzione convergono senza soluzione di continuità in un'unica procedura; che la geometria non è la *spiegazione* dei rapporti proporzionali del tempio, bensì lo *strumento* per realizzarli; infine, che la successiva reiterazione dei medesimi tracciamenti per definire ogni parte del tempio assicura il ripetersi delle medesime proporzioni a tutte le scale, secondo il principio della *simmetria*; che non significa qui specchiamento bilaterale, ma nemmeno - come spesso si sente ripetere - modularità: presenza di un modulo adibito ad unità di misura per tutte le parti. Nel tempio del-

le origini, abbiamo visto, non esistono unità di misura; cosicché il termine simmetria va inteso qui nello stretto senso etimologico che ad esso assegna Euclide: "*sym-metria*" come "uguaglianza di rapporti".

Il fatto poi che Vitruvio descriva queste proporzioni avvalendosi di approssimazioni numeriche, di cui peraltro ignora l'origine, è l'indizio di una frattura probabilmente in atto già in epoca ellenistica: una separazione tra il gesto e la parola (tra la cosa stessa e la sua descrizione verbale), che porta con sé la suddivisione in fasi separate, sia logicamente che cronologicamente, dell'organismo olistico costituita da concezione/disegno/costruzione. A partire da questa frattura originaria, potremmo dire, l'architettura esce dal mito e muove i suoi primi passi nella storia; oppure, che è la stessa cosa, abbandona l'integrità dell'essere per abbracciare la molteplicità del divenire.

Osservato in pianta, il tempio greco rivela con chiarezza ciò che era già implicito nelle descrizioni precedenti: il fatto che la prima figura della composizione architettonica è quella della *suddivisione* [15]. Questa modalità del comporre, per via di partizione, rimarrà per molto tempo la principale, per non dire l'unica: è necessario arrivare al XVIII secolo per vedere opere nelle quali un'altra modalità fa la sua comparsa, altrettanto forte e per certi versi opposta, dove l'intero si ottiene al termine di una successiva *addizione* di parti [16]. Questa nuova modalità finirà poi, col tempo, per diventare quella prevalente, ma per molti secoli comporre in architettura equivarrà di fatto all'idea di un intero da suddividere armonicamente in parti. La contrapposizione che si presenta qui tra "suddividere" e "aggiungere" è la prima di una serie che verranno proposte nel corso di questa storia, al fine di mostrare con maggior chiarezza l'assunto interpretativo di fondo su cui si basa: l'idea per cui il continuo mutare delle forme architettoniche nel tempo si organizza attorno ad alcune costanti che nascono, prevalgono, poi scompaiono e poi ritornano... E, di quel mutamento, scandiscono il

divenire.

#### SUDDIVIDERE / AGGIUNGERE

L'architettura greca, in un certo senso, è l'architettura del tempio. Le due, per così dire, coincidono. Ed è impressionante osservare come, nel corso dei secoli, l'immagine del tempio si ripropone uguale a se stessa, pur attraverso innumerevoli variazioni che, tuttavia, sono tali da non mettere mai in discussione la sua sostanziale unitarietà [17]. Oltre ad essere la prima architettura, il tempio greco è anche il primo "tipo architettonico", per la facoltà che ha di evocare, con l'insieme delle sue occorrenze, un'unica immagine mentale in grado di riassumerle tutte. Questo poi è ciò che rende l'architettura greca un'architettura fatta soprattutto di *dettagli*: piccole variazioni che valgono come successive rifiniture alla ricerca di una perfezione impossibile da ottenere, ma - al tempo stesso - motore di un cambiamento lento e costante.

Nulla esemplifica meglio questa sua natura quanto l'eterna ricerca di soluzione al dilemma del cosiddetto "conflitto angolare" dorico (un problema di rapporti proporzionali fra le parti che derivava dalla mutata consistenza delle colonne nel passaggio dal legno alla pietra). Il maggiore spessore delle colonne di pietra rispetto a quelle in legno non consentiva più di posizionare i triglifi (la testa delle travi) in asse delle colonne e di terminare il fregio con un triglifo (pieno strutturale) e non con una metopa (vuoto strutturale), che avrebbe reso visivamente meno stabile l'angolo proprio laddove si ritiene che una maggiore robustezza sia necessaria (è il caso di sottolineare che l'intera questione è di tipo *rappresentativo*). Si è dovuto dunque rinunciare all'assialità tra triglifo e colonna, a favore del mantenimento del triglifo a chiusura del fregio. Soluzione necessaria anche se in sé non perfettamente soddisfacente, e che per di più impediva di mantenere costanti la larghezza delle metope e degli

intercolumni. Le varie soluzioni a questo secondo problema sono consistite nel "truccare" sulle dimensioni dell'ultima metopa e/o degli intercolumni laterali, al fine di rendere quasi impercettibili le variazioni dimensionali. Soluzioni a volte di grande raffinatezza ma, possiamo immaginare, mai del tutto soddisfacenti. Gordianamente, Vitruvio detta la sua soluzione con romana praticità: rinunciare al battere del triglifo in angolo e terminare in levare con una metopa; anzi, con un pezzo di metopa di dimensioni spurie rispetto alle altre (circa 2:3) [18].

È interessante conoscere la soluzione trovata da Jacopo Sansovino, più di millecinquecento anni dopo, per l'angolo della *Libreria di S. Marco* a Venezia, sovrapponendo una serie di paraste che gli consente di dimensionare la larghezza dell'ultima metopa nella proporzione esatta di 1:2 rispetto alle altre [19]. Una soluzione estremamente intelligente e raffinata, entusiasticamente lodata ancora agli inizi del Novecento da William R. Ware, fondatore delle prime scuole di architettura negli Stati Uniti, presso il M.I.T. e la Columbia University. La sua è probabilmente l'ultima testimonianza di una sensibilità ai dettagli consentita dall'eterno ripetersi del (quasi) uguale, presumibilmente perduta a un pubblico *blasé* anestetizzato dalla rutilante varietà formale del contemporaneo. Così almeno verrebbe da pensare osservando i tentativi odierni di riproporre una modalità compositiva e decorativa, che retrospettivamente denominiamo "classica" (i tentativi sono più di quanto normalmente si pensi, soprattutto oltreoceano). Ciò che infastidisce, per esempio di fronte a una trabeazione a sbalzo sulla colonna [20], non è l'inalturalità dell'opera (oggi tutto è consentito), quanto la riduzione a pura giustapposizione di elementi decorativi dell'unico vero sistema linguistico che l'architettura abbia mai conosciuto, in assenza della raffinata sintassi che in prima istanza ci autorizzerebbe a definirlo tale.

+ + +

Il tempio romano è sostanzialmente uguale a quello greco [21], anche se mai nulla di ciò che viene tramandato rimane uguale a se stesso. Nel passaggio, il tempio romano diviene al tempo stesso più umano e, in modo apparentemente contraddittorio, più maestoso. È vero infatti che, per così dire, dal cielo si riavvicina alla terra, visto che sul fronte gli spessi ripiani del crepidoma su cui poggiava sono adesso gradini da percorrere agevolmente; ma è anche vero che programmi costruttivi sempre più ambiziosi tendono a rendere il tempio romano sempre più grande e imponente. E non si tratta solo di grandezza, ma anche di grandiosità: generalmente, il tempio romano preferisce l'esuberanza delle colonne corinzie, o composite, rispetto alla maggiore sobrietà del dorico e dello ionico; al suo interno, gioca con le diverse scale degli elementi e giunge al punto di inserire piccoli templi in templi più grandi. Non solo: incatena le sue colonne tra muri "abitati" (forati da porte e finestre) che esaltano il gigantismo delle colonne nel momento stesso in cui lo contrastano, in un equilibrio quasi surreale tra solennità e quotidianità mai più raggiunto nella storia dell'architettura [22-23].

Se con latina concisione Orazio sostiene che *Graecia capta ferum victorem cepit* [la Grecia conquistata (politicalmente) conquistò (culturalmente) il barbaro vincitore], troppo spesso l'aggettivo "*ferum*" diviene lo spunto iniziale per un paragone impietoso tra la civiltà greca e quella romana, dove i romani sono solo dei *parvenus*, dei volgari arricchiti incapaci non si dice di superare, ma nemmeno di eguagliare la raffinatezza dei loro padri culturali. Un giudizio sostanzialmente condivisibile se limitato all'ambito delle discipline "scientifiche", quali per esempio la filosofia e la matematica; ma che si dimostra profondamente ingiusto se esteso ad altri ambiti disciplinari: per esempio alla pittura e, per quanto ci riguarda, all'architettura.

Innanzitutto, quella romana è una civiltà di costruttori: tra il sistema trilitico greco (una trave appog-



giata a due pilastri) e i megaliti preistorici non c'è, *costruttivamente*, alcuna differenza [24]; al contrario, i romani introducono in architettura l'arco, che derivano dagli etruschi e impiegano al massimo delle potenzialità. Non solo: sfruttando a pieno le loro grandi capacità organizzative di natura militare, essi sono in grado di allestire cantieri sempre più grandi e ambiziosi. Questo è ciò che li rende in grado di realizzare opere, per esempio gli acquedotti, inimmaginabili per la loro epoca e ancora oggi impressionanti [25]. Se la perfezione greca si fonda su un preciso senso della misura, che costringe il programma edificatorio ad un solo tipo edilizio (il tempio) di limitate dimensioni, questo è anche ciò che trattiene l'architettura greca in una sorta di limbo, un territorio ibrido tra architettura e scultura. Al contrario l'architettura romana abbandona il recinto dell'acropoli ed entra risolutamente nella città, rivestendo del suo programma ornamentale ogni sorta di edifici pubblici: teatri, basiliche, terme, obelischi, porte di città, ... Il termine "ornamentale" va inteso qui in senso letterale: l'architettura romana è essenzialmente un'architettura di muri, archi e volte, e la sua grande invenzione compositiva è quella di impiegare le forme greche come rivestimento delle masse murarie portanti [26]. Da *sostegno*, le colonne e le architravi divengono ora *ornamento*. Se, come si è sostenuto, l'architettura greca era divenuta tale in quanto rappresentazione, quella romana procede con decisione su questo tracciato originario, divenendo *rappresentazione di rappresentazione*.

#### ORNAMENTO / SOSTEGNO

Questo cambiamento paradigmatico è il principale capo d'accusa di *inautenticità* che il positivismo moderno, da Viollet-le-Duc in poi, ha ritenuto di poter muovere nei confronti dell'architettura romana e di tutta l'architettura che, sulla sua scorta, ha dominato l'occidente a partire dal Rinascimento. Ancora una volta, tuttavia, si tratta di un'accusa che si muove nel solco di un sentimento "scientifico", o più correttamen-

te "scienziasta", completamente estraneo alla mentalità antica. Il senso della sovrapposizione di due sistemi apparentemente incompatibili non è ovviamente costruttivo, ma simbolico, rappresentativo ed estetico.

È probabile che il fatto di traslare le forme del tempio sacro agli edifici pubblici laici sia derivato dalla volontà di conferire maestà e solennità alle grandi opere della magnificenza civile: è impossibile affermarlo con certezza, ma si tratta di un'ipotesi verosimile. Ma, al di là del programma simbolico, esiste un altro motivo per questa traslazione, una ragione del tutto evidente e intrinseca all'idea di architettura che la civiltà romana eredita e adatta - senza stravolgerne il senso - alle nuove esigenze, rendendo evidente e pienamente operante ciò che nel sistema greco era solo intuibile.

Possiamo capirlo confrontando la facciata esterna del Colosseo con un'immagine ricavata privandola dell'intero apparato decorativo [27]. Le *dimensioni* rimangono ovviamente identiche, ma l'"atteggiamento fisico" è completamente diverso. Entrambe le murature svolgono con efficienza la loro mansione: quelle spoglie del Colosseo "sincero" sono robuste tanto quanto le altre e inaspettatamente ci appaiono perfino *più* robuste; con l'aiuto delle colonne, le murature del Colosseo "originale" svolgono nel frattempo il loro compito con noncurante eleganza, quasi senza sforzo. Le quattro cerchiature di colonne, sapientemente ordinate secondo una snellezza progressiva che dalla terra va verso il cielo, non ci *appaiono* false anche quando sappiamo che lo sono. Il fatto è che questa architettura esige di essere giudicata in base al criterio che essa stessa si è data: un criterio estetico greco fondato sull'empatia, ovvero sull'immedesimazione fisica da parte di chi l'osserva. Giudichiamo esteticamente in base a quanto vediamo e sentiamo, e non a quanto sappiamo e comprendiamo, perché le proporzioni non hanno un valore astrattamente geometrico ma immediatamente fisico: questa è la grande lezione dell'architettura umanista che

Roma eredita dalla Grecia e tramanda all'Occidente.

È una lezione che ritroviamo nel progetto di Michelangelo per la cupola della *Basilica di San Pietro*: possiamo essere informati del fatto che a nulla quella ruota dentata di colonne binate contribuisce a reggerne la spinta laterale, domata piuttosto da catene in ferro affogate nel tamburo; possiamo saperlo ma questo non ci impedirebbe di avvertire un sentimento di precarietà se quell'ordine corinzio gigante non fosse lì a rassicurarci *visivamente* [28]. E la stessa lezione ritroviamo ancora, per quanto tradotta e trasfigurata, in insospettabili opere moderne: per esempio nella soluzione angolare dell'IIT voluta da Ludwig Mies van der Rohe [29]. Apostolo moderno della trasparenza e della sincerità strutturale, Mies riveste con una lamiera d'acciaio il pilastro HEA affogato nel cemento per ragioni di sicurezza, e alla lamiera appoggia esternamente due pilastri IPE sovradimensionati, a fingere una struttura che il regolamento antincendio ha impedito di esporre. E ancora, Renzo Piano e Richard Rogers, tra promotori di un'architettura *high tech* che proprio in Mies trova uno degli ispiratori più diretti, espongono sull'esterno del *Beaubourg Pompidou* ogni impianto tecnico, enfatizzandolo quanto più possibile: in modo innecessario e soprattutto costoso, ma comunque indispensabile per comunicarci empaticamente la natura macchinistica dell'enorme apparecchio, "motore" oppure "fabbrica", che si affaccia sulla rue parigina [30].

L'ingresso nel mondo della vita quotidiana obbliga l'architettura romana a confrontarsi con programmi funzionali che, nel riguardare edifici di dimensioni anche molto grandi, possono anche essere molto complessi [31]. È inevitabile pensare, osservando in pianta le *Terme di Caracalla*, che il passaggio dai tracciamenti ai numeri descritto inconsapevolmente da Vitruvio fosse un passo inevitabile di fronte all'esigenza di gestire cantieri così impegnativi. Ma se questa è solo una supposizione, un altro aspetto, di natura squisitamente compositiva, emerge dall'osservazione di questa pian-

ta: il fatto che seppure la modalità compositiva sia ancora sostanzialmente di tipo suddivisivo (pur con le aggiunte degli elementi semicircolari), la suddivisione dell'intero tende questa volta a produrre una chiara gerarchia, e conseguentemente un'esigenza di subordinazione, tra le parti. Ovvero: laddove la suddivisione in pianta delle parti del tempio greco è sostanzialmente *quantitativa* (parti tutte uguali, con l'unica eccezione, non sempre presente, della maggior larghezza lasciata sul fronte alla campata centrale), la pianta che stiamo osservando adesso ci presenta una suddivisione *qualitativa* (quantità diverse per parti diverse, con una chiara individuazione del centro e dei lati, di spazi principali e spazi di servizio; assi longitudinali e trasversali; sequenze di spazi incatenati fra loro).

#### QUANTITATIVO / QUALITATIVO

Il criterio fondamentale per *tenere assieme* ("composizione" = *cum positio*) tutte queste parti qualitativamente diverse è quello della simmetria bilaterale, scrupolosamente osservata a livello globale anche se non necessariamente a quello delle singole parti, che possono, quando è necessario, presentare bucature dissimmetriche. Se, nel tempio greco, la simmetria bilaterale può essere considerata il prodotto secondario di una suddivisione in parti tutte uguali fra loro, essa diviene adesso un criterio consapevolmente adottato e rimarrà per molto tempo, fino alle soglie della modernità novecentesca, un criterio compositivo fondamentale. Il corpo umano, d'altronde, è simmetrico e questo è ciò che ha reso la simmetria un criterio indiscutibile, almeno fino a quando il principio assoluto dell'empatia *fisica* non ha cominciato a perdere terreno a favore di altri (è quanto vedremo più avanti). Il rapporto dialettico tra simmetria globale e dissimmetrie locali - comunque - rende in genere questo criterio abbastanza elastico da garantire una composizione d'assieme sufficientemente duttile e lontana dagli schematismi un po' meccanici che spesso si è soliti accostare all'idea di simmetria bilaterale.

Gli interni dell'architettura romana divengono spazi di vita dell'uomo, non più riservati esclusivamente alla presenza del dio e del sacerdote. Questo passo decisivo, unito alla tecnica costruttiva del cemento (forse la più grande "invenzione" degli antichi romani), favorisce una complessa articolazione degli spazi interni anche in alzato: al posto della cella squadrata del tempio, una grande varietà di altezze e di tipi di copertura, che corrispondono verticalmente alla gerarchia degli spazi in pianta, si alternano in alzato [32-33]. Ma soprattutto, ciò che colpisce immediatamente osservando la sezione, o una vista interna, di un grande edificio pubblico romano sono le dimensioni: alcuni spazi, quelli principali, possono essere letteralmente enormi, tanto da suggerire che il solo concetto di *proporzione* è ormai insufficiente per comprendere fino in fondo queste composizioni e debba necessariamente essere affiancato da un altro: quello di *scala*.

#### PROPORZIONE / SCALA

Scala e proporzione sono termini spesso usati in modo intercambiabile in riferimento all'architettura, ma, pur condividendo il medesimo ambito di significazione, possono avere un significato diverso e per certi versi perfino antitetico. In estrema semplificazione, la proporzione attiene a un rapporto *interno* fra *dimensioni*, la scala a un rapporto *esterno* tra *misure*. Per fare un esempio: le *proporzioni* di una colonna sono "tozze", oppure "slanciate", in dipendenza del rapporto tra le dimensioni che la definiscono (nel caso, tra la sua altezza complessiva e il diametro del suo fusto). La *scala* della medesima colonna, invece, può essere valutata solamente in relazione a *qualcos'altro* rispetto ad essa: per esempio un'altra colonna, che può avere le *stesse proporzioni*, ma essere di *dimensioni diverse*, più grande o più piccola. La scala, dunque, è un tipo particolare di proporzione: un rapporto tra un elemento ed un altro preso a campione o a unità di misura. Se, come abbiamo visto, gli aggettivi qualificativi tipici della proporzione sono "tozzo/slanciato", "snello/

massiccio", "esile/robusto", ...; quelli della scala sono "grande", "enorme", "colossale", oppure "piccolo", "minuto", "minuscolo", ...

Più in generale, parlare di scala in architettura equivale a comparare le misure di un edificio, o di parti di esso, in base a un'unità di misura che in genere rimane sottintesa: l'altezza media di un uomo. Entrambi i criteri allora, sia la scala che la proporzione, basano la loro efficacia espressiva su un sentimento empatico, solo che mentre nel caso della proporzione si tratta di un sentimento di *immedesimazione*, nel caso della scala abbiamo a che fare, per lo più, con un sentimento di *soggezione*. Ricorrendo a una terminologia messa a punto nel XVIII secolo (ma già conosciuta anticamente), si potrebbe dire che, mentre la proporzione attiene maggiormente al sentimento del *bello*, quello della scala riguarda maggiormente il *sublime*.

Ma un'altra, più sostanziale, constatazione dovrebbe indurre a posizionare scala e proporzione su fronti opposti: mentre l'assetto proporzionale di un'architettura dipende esclusivamente dalla composizione dell'architetto, che in questo ambito non ha altri vincoli se non quelli dettati dal gusto suo e della sua epoca, al contrario le dimensioni di un edificio, quindi la sua scala, dipendono dalle capacità costruttive delle maestranze e dalle risorse economiche disponibili, ossia da fattori estranei alle risorse personali del singolo architetto. Ancora, è necessario considerare un altro fattore, altrettanto al di fuori della portata decisionale dell'architetto: quello della ricchezza dei materiali. È impossibile comprendere fino in fondo l'incanto dello spazio che ci sovrasta, per esempio, varcando la soglia del *Pantheon*, senza includere il carattere quasi sensuale dei marmi policromi, delle colonne monolitiche polite, dei cassettoni rivestiti in oro (che purtroppo oggi possiamo solamente immaginare) a tratti luministicamente alterati dalla luce che penetra dall'oculo [34]. Certo, la capacità dell'architetto di mettere a frutto la straordinaria occasione di uno



stanziamento, come in questo caso, praticamente illimitato va interamente a suo merito, tuttavia l'evento di per sé è completamente indipendente dalla sua volontà. Di questa doppia natura estetica dell'architettura che si sta delineando troviamo una descrizione dettagliata nel *De architectura* [35]: per una volta con grande consapevolezza, Vitruvio illustra con chiarezza un rapporto dialettico tra il valore intellettuale (dovuto all'intelletto dell'architetto) e il valore materiale dell'architettura.

#### VALORE INTELLETTUALE / VALORE MATERIALE

Si tratta di una dialettica "cooperante", nel senso che ambedue i valori sono sempre necessariamente presenti, tuttavia il periodico prevalere dell'uno sull'altro, che può essere tale a volte da oscurare quasi completamente il secondo termine, è forse una delle chiavi più potenti a nostra disposizione per leggere l'intera storia dell'architettura fino ai nostri giorni.

+ + +

La maggiore complessità che deriva dalla maggiore articolazione degli edifici comporta l'emergere di nuove esigenze di subordinazione tra le parti e, di conseguenza, rende più ricco, articolato e complesso l'apparato decorativo ereditato dal tempio. Un nuovo "morfema" si aggiunge al sistema primario formato dalla colonna assieme alla trabeazione: il piedistallo alla base della colonna, necessario inizialmente ai piani alti per occupare la fascia muraria del parapetto. Un tema ricorrente della composizione di dettaglio, poi, diviene quello del legame tra il sistema trilitico in primo piano e quello retrostante dell'arco con i suoi appoggi. Nel *Teatro di Marcello*, per esempio, un saldo legame tra la trabeazione e l'arco è ottenuto grazie alla cerchia dei concetti a vista, il cui lembo superiore è perfettamente tangente al bordo inferiore della

trabeazione. Ma la dimensione dei concetti necessaria per ottenere questo risultato è tale, poi, da farne sparire una parte alla base, dietro alle colonne: una soluzione non del tutto soddisfacente, originata dal fatto che, per ragioni costruttive, la distanza orizzontale tra le colonne laterali e l'imposta dell'arco è minore di quella verticale tra la sommità dell'arco e la trabeazione sovrastante [36]. Il medesimo problema viene affrontato in maniera differente nel *Colosseo*, dove la modanatura in aggetto dell'arco è tangente alle colonne laterali, ma poi non raggiunge superiormente la trabeazione, si attesta al di sotto in una posizione accidentale e comunica così una vaga impressione di mancanza di coesione fra le parti [37]. Questione di dettagli, ancora una volta. E, ancora una volta, è interessante vedere una possibile soluzione proposta più di mille anni dopo: questa volta dal Vignola, che, grazie all'uso di una cornice interna e di una chiave d'arco in aggetto, lega tutte le parti assieme senza sforzo apparente, si potrebbe dire con "sprezzatura" [38].

Se un chiaro legame tra le parti è il requisito grazie al quale l'edificio nel suo complesso si presenta come un intero (suddiviso), altrettanta chiarezza non è in genere dato di riscontrare laddove, dai rapporti fra le parti di un singolo edificio, ci spostiamo a quelli tra diversi edifici a formare intere porzioni di città; soprattutto se, com'è facilmente intuibile, queste sono il frutto di aggiunte successive dilazionate nel tempo. L'esempio più celebre, e più grandioso, di questa diversa relazione, è rappresentato dal grande complesso monumentale costituito dal *Foro Romano* e dai *Fori Imperiali*, costruito nel centro di Roma nell'arco di più secoli: un insieme eterogeneo di edifici che intrattengono tra loro rapporti apparentemente casuali, con allineamenti che appaiono più occasionali che pianificati [39]. Anche la parte dei Fori Imperiali, seppure unificata a una medesima ortogonalità, appare per quello che è: una giustapposizione sequenziale di piazze ed edifici formalmente autonomi che competono fra loro. Visto in prospettiva, l'effetto provocato dalle continue variazioni di scala, dalla disposizione degli edifici su li-

velli diversi e dall'assenza di assi di allineamento, è straordinariamente suggestivo [40].

Ancora una volta, il concetto di proporzione e di bellezza sono del tutto insufficienti per rendere conto di tanta ricchezza materiale ed espressiva, e ancora una volta l'architettura romana sembra porre le premesse per un sistema estetico che solo nel XVIII secolo troverà una chiara formulazione: già si era parlato, in riferimento alla scala nei singoli edifici, della categoria del *sublime*; nel passaggio alla città sembra necessario introdurre anche quella del *pittresco*. Viene alla mente, osservando il complesso dei Fori, la frase con cui l'Abate Laugier descrive la forma della sua città ideale: "Ordine nel dettaglio, tumulto nell'insieme" (viene alla mente, però, anche l'inquietudine bulimica del *Campo Marzio* con cui Piranesi sembra decretare la fine del linguaggio classico [41]). Sublime e pittoresco sono, in questo senso, l'altro da sé della bellezza classica, confine che la definisce dall'esterno e contemporaneamente pulsione che rischia di disgregarla dall'interno.

A cavallo tra la fine del III secolo d.C. e gli inizi del IV, alcuni episodi si succedono che hanno un'importanza decisiva per gli sviluppi della storia che stiamo raccontando. L'imperatore Diocleziano costruisce il suo palazzo a Spalato, un complesso di enormi dimensioni (tanto che oggi si è trasformato nel centro storico della città). Per quanto qui ci interessa, ciò che più attira la nostra attenzione è il peristilio che racchiude lateralmente la piazza allungata di fronte alla residenza dell'imperatore. Qui troviamo, per la prima volta in Occidente, un sistema costruttivo (e compositivo) insolito: degli archi che si dipartono direttamente dalla sommità delle colonne [42]. Una soluzione importata - parrebbe - dalla Siria (terra ricca di pietra, ma povera d'argilla), che riunisce in un unico sistema costruttivo ciò che fino ad allora era rimasto separato. Un sistema staticamente non molto efficiente, tant'è che il peristilio di Diocleziano è solo un dia-

framma che porta solamente se stesso.

Nel primo decennio del IV secolo vengono realizzate le due ultime grandi basiliche pagane: la *Basilica di Massenzio*, terminata dall'imperatore Costantino, e la *Basilica Palatina*, costruita a Treviri dallo stesso Costantino come sala del proprio trono. I due edifici non potrebbero essere più diversi tra loro. La *Basilica di Massenzio*, ultimo grande edificio ad affacciarsi sul Foro Romano, contiene la più vasta superficie voltata mai costruita dai romani e si divide su tre navate, ciascuna a sua volta articolata in tre parti. È molto luminosa, nonostante le possenti masse murarie che la contengono, grazie alle ampie finestre termali incorniciate da archi a tutto sesto, sorretti (solo apparentemente) da gigantesche colonne corinzie che, assieme al consueto apparato di trabeazioni, pilastri, cornici e volte a cassettoni, conferisce un rilievo tridimensionale alle superfici interne [43]. La *Basilica Palatina*, al contrario, è costruttivamente molto meno ardita: una vasta sala rettangolare indivisa, dai muri perimetrali quasi diaframmatici, coperta con un tetto a spioventi sorretto da capriate in legno controsoffittate. Qui sono le superfici esterne a presentare un minimo di articolazione tridimensionale, grazie al ritmo scandito dalle arcate lisce che inquadrano un doppio ordine di finestre [44], mentre l'interno è impressionante per la sua nudità, in assenza non solo delle consuete colonne, ma anche di qualsiasi modanatura; comprese quelle che normalmente incorniciano le finestre, delle semplici bucatore praticate sui muri spogli [45]. Vien da pensare, osservandola, al nudo "classicismo di ritorno" del *Palazzo della Civiltà* realizzato nel XX secolo all'EUR di Roma [46]; ma si tratta di un'impressione fallace, derivante dallo stato di conservazione in cui si trova la Basilica oggi. Se, invece di una fotografia dello stato attuale, osserviamo una ricostruzione del suo verosimile aspetto ai tempi della realizzazione, le cose cambiano radicalmente: l'intera superficie interna è ricoperta da un ricchissimo programma decorativo fatto di marmi, stucchi, mosaici o dipinti [47]. Ciò che è assente, in termini di elementi architettonici in rilievo, è restitui-

to in termini di decorazione pittorica e musiva.

Viste a posteriori, le due basiliche ci appaiono oggi come un bivio tra due modalità estetiche e costruttive radicalmente opposte: da un lato il canto del cigno di un'architettura fatta di costruzione e composizione, dall'altro uno dei primi esemplari di una sensibilità tardoantica e già medievale, che sembra echeggiare le parole con cui, per la prima volta nella storia dell'antichità, nel III secolo Plotino loda la bellezza di entità indivise (non composte di parti), come l'oro e la luce [48].

Con l'Editto di Costantino del 313, la storia dell'Occidente si apre alla cristianità. A ridosso di quella data, inizia a Roma la costruzione della prima basilica cristiana, *San Giovanni in Laterano*, seguita di lì a poco da *San Pietro in Vaticano*, che solo in seguito diventerà il simbolo stesso della Chiesa [49-50]. La basilica è la prima architettura della cristianità. Nonostante il nome, non c'è accordo unanime sulle fonti da cui deriverebbe il suo tipo. C'è chi ritiene che la fonte siano i primi luoghi di culto sotterranei, di cui il *Tempio di Porta Maggiore*, con le rudimentali navate e l'abside sul fondo, costituirebbe un esempio [51]. C'è chi invece fa derivare l'impianto cruciforme dai riti che si svolgevano, sempre all'epoca delle persecuzioni, negli atri scoperti delle case private, con l'ausilio di alcune delle stanze che vi si affacciavano [52]. C'è poi chi sostiene, ed è l'ipotesi più verosimile, che effettivamente le basiliche cristiane siano la filiazione diretta di quelle pagane, sul modello per esempio della *Basilica Ulpia*, privilegiandone l'assialità longitudinale rispetto a quella trasversale, quindi realizzando il portale d'ingresso al posto di una delle due absidi, e con il doppio porticato interno già pronto per diventare una suddivisione dello spazio in cinque navate [53]. Di fronte a una prospettiva interna della *Basilica Ulpia*, quest'ultima supposizione sembra la più credibile (il lato corto del porticato sullo sfondo ricorda perfino l'iconostasi di molte basiliche

paleocristiane) [54]; tuttavia non è possibile escludere l'ipotesi per cui la prima basilica si sia formata temperando più modelli di riferimento. Molto più importante, in ogni caso, è osservare come una circostanza epocale come l'avvento di una nuova religione di stato non comporti necessariamente la nascita dal nulla di una nuova architettura, bensì la continuità e l'adattamento di forme ereditate dal passato, secondo un principio che si potrebbe denominare "conservazione della forma", che sta alla base di fenomeni culturali molto più comuni di quanto normalmente si pensi, come quello per cui, per esempio, nel film *Matrix*, ambientato in un futuro altamente tecnologizzato, la matrice è rappresentata con i caratteri verdi su sfondo nero tipici degli schermi catodici dei primissimi personal computer.

Di fronte a uno spaccato prospettico della *Basilica di San Paolo Fuori le Mura*, una delle quattro basiliche papali di Roma (edificata nel 395), ritroviamo raggruppati in un solo edificio tutti i caratteri formali e costruttivi che abbiamo descritto sinora: l'impianto basilicale, i muri privi di qualsiasi rilievo, ma riccamente decorati, le coperture spioventi appoggiate su capriate, le partizioni longitudinali interne a diaframma, sostenute da archi che appoggiano direttamente su colonne [55]. Assieme, tutti questi caratteri costituiscono il punto di partenza per ogni sviluppo dell'architettura a venire.

+ + +

Tra la fine del V secolo e gli inizi dell'XI, l'architettura subisce le sorti dell'Impero Romano d'Occidente e in Occidente sopravvive solo nei territori bizantini, dove prosegue il suo corso secondo i caratteri già descritti. Di fatto per cinque secoli non è più nemmeno possibile parlare di "architettura", non nel senso che abbiamo fin qui cercato di assegnare a questo termine: laddove la preoccupazione principale diviene quella di

avere un tetto sopra la testa, lo spazio per la rappresentazione simbolica e per il coinvolgimento estetico diviene praticamente inesistente. Ciò non significa che si smetta del tutto di costruire edifici monumentali, ma - pur con alcune, notevoli eccezioni - sembra più corretto, in riferimento alle sporadiche edificazioni di questo lungo periodo, parlare di decadenza e disfacimento.

Ovviamente non si contesta il valore storico e artistico delle opere, che è fuori discussione: peraltro, parlare di decadenza o di progresso - in arte - normalmente non ha senso. L'intento è solamente quello di posizionarle all'interno della tradizione umanista che si è cercato di tracciare. Episodi come quelli della *Chiesa di San Salvatore* a Spoleto (VIII sec.), o *San Giorgio in Velabro* a Roma (IX sec.) sono in questo senso esemplari. A *San Salvatore*, l'abside riprende gli stili dell'architettura romana, sotto forma di materiali di spoglio e nella più perfetta inconsapevolezza della logica che li aveva fatti esistere: le colonne corinzie sono qui disposte a distanze variabili, sostengono una trabeazione dorica e, laddove il numero di colonne a disposizione è insufficiente, si rimedia con un tronco di colonna completato con il capitello di un pilastro, più una zeppa per raggiungere l'altezza necessaria [56]. L'amore reverenziale che spinge i costruttori a impiegare questi lacerti è commovente e - da questo punto di vista - quest'opera è splendida, ma la considerazione che ne hanno non ha molto a che fare con l'architettura ed è comparabile, piuttosto, a quella che si porta alle reliquie dei santi. Qualcosa di simile troviamo a *San Giorgio*, dove l'impianto basilicale è tracciato con grande incertezza e in apparente spregio a ogni tradizione del buon costruire [57]. L'alzato dà l'impressione di una procedura costruttiva dove i problemi seminati dall'irregolarità in pianta si risolvono mano a mano che si presentano: così, gli archi a tutto sesto, impostati sul ritmo irregolare delle colonne, si attestano in sommità ad altezze diverse; se poi la distanza è tale da rendere inaccettabile l'altezza dell'arco, si sopperisce appoggiando un "pulvino" sopra un capitello

corinzio di spoglio [58].

+ + +

Agli inizi dell'XI secolo, una rinascenza economica e culturale comincia a rifiorire nell'Europa del Nord; e, contestualmente, si ricomincia a costruire: piccole chiese, poi chiese sempre più grandi, che formano progressivamente una fitta costellazione a coprire in modo uniforme l'intero territorio. Non si costruiscono solo chiese, ma anche monasteri, castelli, fortezze e, più tardi, palazzi pubblici. Ma la preponderanza materiale e culturale dell'architettura ecclesiastica è tale da indurci a volte a identificarla con l'idea stessa di architettura medievale. L'architettura del Medio Evo è "solo" quella della cattedrale, allo stesso modo in cui l'architettura greca è "solo" quella del tempio.

Dopo cinque secoli di oblio, l'architettura del tempio cristiano ricomincia laddove si era interrotta, con piccole chiese, in genere a tre navate, che - come le prime basiliche cristiane - riprendono la pianta e la sezione della basilica romana, seppure a scala molto ridotta [59]. A partire da qui, comincia una storia appassionante di progressiva trasformazione, che in poco meno di un secolo e mezzo porterà a realizzare architetture senza più alcuna somiglianza con quello spunto iniziale, del quale pure sono una filiazione diretta.

Tutto nasce dalla volontà di mantenere quel tipo iniziale (conservazione della forma), ma di sostituire le capriate di legno in copertura con volte in pietra, più solenni e resistenti al fuoco. Il problema è che il tipo basilicale e la copertura a volta sono, in prima approssimazione, incompatibili: costruttivamente, la volta tende a spingere lateralmente i muri che la sostengono. Il rimedio consiste nell'ispessire e contenere in altezza i muri di sostegno, e nel contenere le luci da coprire [60]. Tuttavia nella basilica la navata

centrale è ampia e i muri che la delimitano sono alti e sottili. Per di più sono forati in alto dal cleristorio e in basso sono precariamente appoggiati su arcate continue che scaricano in modo puntiforme sulle colonne. Comincia così l'avventura delle gilde dei muratori, dell'abilità, l'inventiva e la creatività con cui, come si direbbe oggi con statunitense ottimismo, dei problemi sono stati trasformati in opportunità. È la storia di un lungo addio, ovvero di un percorso che va dall'architettura romanica, che dell'antica civiltà da cui deriva conserva anche nel nome le vestigia, a quella gotica, che - apparentemente - di quella civiltà non conserva più alcun ricordo. Può essere raccontata in quattro tappe [61].

Di fatto, l'unico modo per mantenere inalterato il tipo della basilica voltando a botte le navate è quello di contenere molto le dimensioni e limitare al massimo le bucatore. Il primo espediente per uscire da questa costrizione è quello di inspessire significativamente i muri e le colonne (trasformandole in pilastri) e di inspessire trasversalmente le volte in corrispondenza dei pilastri, creando così degli archi estradossati nel tentativo di rinforzarle [62]. Ma non è un tentativo molto soddisfacente: lo spessore dei muri e la necessità di forarli il meno possibile limita fortemente la luce naturale all'interno, il cui accesso è affidato quasi esclusivamente al rosone sopra al portale d'ingresso. Gli archi estradossati, d'altra parte, hanno un'efficacia più visiva che reale, in quanto la spinta laterale dei tratti compresi tra un arco e l'altro rimane inalterata, per non parlare degli sforzi al taglio che si vengono a creare nei punti di contatto laterale tra la volta e gli archi. La svolta decisiva avviene con la seconda tappa, e coincide con la decisione di trasformare le volte a botte in volte a crociera: i costoloni diagonali che vengono così a crearsi in corrispondenza di ciascuna campata sono in grado di raccogliere efficacemente l'insieme delle spinte per convogliarle sui pilastri che, coerentemente, assumono per accoglierle la caratteristica sezione polilobata. Con altrettanta coerenza, dei contrafforti vengono realiz-

zati sui muri esterni in corrispondenza dell'imposta delle crociere [63]. Questo comporta la possibilità di assottigliare i muri, con i benefici che ne conseguono in termini di illuminazione naturale.

Una conseguenza indiretta dell'uso della volta a crociera, nel frattempo, è l'adozione dell'arco a sesto acuto al posto di quello a tutto sesto. A prescindere dal fatto che l'arco a sesto acuto si dimostrerà più efficiente da un punto di vista strutturale (in quanto la sua verticalità riduce la spinta laterale), è possibile ipotizzare che la sua adozione sia in primo luogo una conseguenza di considerazioni di ordine geometrico-compositivo e, in ultima istanza, formale. Da un punto di vista geometrico, il problema delle volte a tutto sesto è che la proporzione in pianta di ogni campata deve essere necessariamente quadrata, altrimenti la sommità della volta impostata sul lato lungo risulterebbe più alta di quella impostata sul lato corto. L'unico modo per evitarlo sarebbe quello di aggiungere una specie di "protesi" verticale alla base dell'arco più piccolo, soluzione per lo più ritenuta esteticamente inaccettabile [64]. L'alternativa sarebbe quella di limitare al quadrato la forma di tutte le campate, ma questo ridurrebbe di molto la libertà di composizione in pianta, poiché costringerebbe le navate laterali ad una sottomolteplicità esatta rispetto alla navata principale (due campate laterali per ogni campata centrale). La vera alternativa, dunque, è quella di optare per l'arco acuto, che non presenta problemi di questo tipo e consente di conseguenza una maggiore libertà suddivisiva. A parità di luce della navata, inoltre, il sesto acuto conduce a una maggiore altezza per la navata stessa, sia perché è in sé più slanciato, sia perché - come già detto - è costruttivamente più efficiente. Di conseguenza, le proporzioni slanciate in alzato e soprattutto l'arco acuto, spesso adottato anche in assenza di reali necessità costruttive, divengono un tratto caratteristico e immediatamente riconoscibile delle chiese medievali. Che, a questo punto, hanno perso completamente il carattere del modello originario da cui pure derivano. Non è un caso che la crociera a tutto sesto (con



"protesi"), oppure la limitazione delle campate alla forma quadrata (secondo multipli e sottomultipli: vedi *S. Ambrogio* a Milano [65]), o almeno una certa limitazione in altezza, siano caratteristiche molto diffuse in Italia e nel sud della Francia: là dove i legami con la tradizione costruttiva romana sono più forti.

La quarta e ultima tappa del percorso che stiamo descrivendo altro non fa che portare a logica conclusione quanto era già implicito nella fase precedente. Una volta constatato il ruolo strutturale dominante esercitato dai costoloni e dai contrafforti rispetto a quello secondario dei muri, è un atto del tutto conseguente enfatizzare e rafforzare i primi a scapito i secondi. Di qui la nascita delle nervature a rinforzare i costoloni e la trasformazione dei contrafforti in archi rampanti, che si trasferiscono all'esterno della chiesa salendo verso l'alto fino alla volta della navata centrale per contenerne direttamente la spinta, mentre all'interno lasciano una traccia di sé in forma di pilastri polilobati [66]. I muri esterni, nel frattempo, possono assottigliarsi fino a sparire virtualmente, sostituiti dalle ampie vetrate policrome che sono un altro tratto caratteristico delle chiese del Gotico maturo.

Dell'architettura romana, a questo punto, non rimane più traccia: ciò che era iniziato come il tentativo di tenere assieme due realtà incompatibili (il tipo basilicale e la volta in pietra) ha compiuto interamente il suo corso e un nuovo sistema formale si è sviluppato, mettendo progressivamente in forma delle esigenze costruttive. Il risultato è un'architettura che deve il suo significato quasi interamente alla scala e quasi nulla alla proporzione. Anzi, in questo caso forse non ha più nemmeno molto senso distinguere tra i due termini: se, sulla scorta di Vitruvio, avevamo ascritto la proporzione alle capacità compositive dell'architetto e la scala a quelle costruttive delle maestranze, in questo caso sono le proporzioni stesse, così estreme nel loro slancio verso l'alto, a porre in secondo piano ogni questione che non riguardi in primo luogo la loro

realizzabilità costruttiva.

Se le suggestioni che provengono dalla scala e dalla luminosità degli edifici sono il nuovo paradigma, ci si può aspettare che la naturale evoluzione del sistema sia scandita da architetture sempre più alte e sempre più trasparenti. In effetti questo è proprio ciò che accade: i vescovi e le città fanno a gara per costruire monumenti sempre più ambiziosi e, nell'arco di un secolo, l'altezza delle nuove cattedrali è quasi raddoppiata rispetto alle prime [67]. Si tratta, se vogliamo, di una concezione "materialistica" dell'architettura, nel momento in cui il suo valore dipende in larga misura da fattori oggettivamente misurabili, quali l'altezza, la luminosità e la fattibilità (anche economica) dell'opera, più che dall'imponderabile finezza delle proporzioni dovute al gusto e all'abilità dell'architetto. Per tutto il periodo medievale, d'altronde, il termine "architetto" non è più adeguato per definire il ruolo di chi, più che un intellettuale socialmente e culturalmente lontano dalle proprie maestranze, è adesso con esse *primus inter pares*. Non è un caso se di questi straordinari artefici spesso si conosce molto poco: se Callistrate e Ictino sono gli autori del *Partenone*, e Apollodoro della *Basilica Ulpia*, l'"autore" dell'*Abbazia di Saint Denis*, così si legge comunemente, è l'abate Sugero. Ovvero, colui che finanziò l'opera: del geniale costruttore, uno degli "inventori" del Gotico, non sappiamo nulla, neppure il nome.

Una conseguenza di questa concezione materialistica è che l'architettura che ne dipende è soggetta ad un limite oggettivo, tanto oggettivo quanto lo sono i criteri ai quali si ispira. È un limite fisico imposto alle sue possibilità evolutive, che a sua volta deriva dai limiti strutturali che ogni sistema costruttivo, per quanto geniale ed efficiente, porta con sé: prima o poi arriva necessariamente il momento in cui oltre un certo limite in altezza, o in esilità, non è più possibile andare. Questo è quanto effettivamente avviene con la *Cattedrale di Beauvais*, la cui vicenda storica potrebbe

essere assunta come l'evento che simbolicamente rappresenta, quasi letteralmente, la fine del Gotico. Per ben due volte un crollo ha determinato l'arresto della sua costruzione: la prima nel 1284, la seconda e definitiva nel 1537, quando fu deciso di abbandonare i lavori di innalzamento e rinunciare così a un'altezza che l'avrebbe resa all'epoca la struttura più alta del mondo.

È chiaro però che parlare di materialismo non equivale poi ad affermare che la cattedrale gotica sia in sé il frutto di una concezione materialistica del mondo. Al contrario, la cattedrale gotica richiama per eccellenza alla mente un tipo di esperienza estetica che banalmente potremo definire come spirituale ed emotiva. Il termine "sublime" è più che mai adatto per descriverla: è l'esperienza di chi ne varca la soglia e rimane "annientato" nella propria piccolezza al di sotto di un'altezza che lo trascende e, al tempo stesso, "accettato" dalla luce che rischiarla quell'altezza accentuandone il carattere metafisico [68].

È ancora possibile parlare di architettura dell'uomo? In un certo senso sì. Il fatto è che - nel frattempo - è cambiata l'idea d'uomo ad essa sottesa: l'uomo, così come per esempio è rappresentato nel portale occidentale della *Cattedrale di Autun*, non è più misura - ovvero ragione [*ratio*] - di tutte le cose, ma un essere minuscolo, confuso nella folla dei suoi simili e prostrato sotto un cielo di angeli, santi, diavoli e mostri molto più grandi di lui, a loro volta disposti attorno alla Maestà trionfante del Cristo che al centro domina la scena [69].

La decorazione, che in così larga parte contribuisce a definire l'immagine complessiva dell'architettura medievale, partecipa essa stessa della medesima traiettoria di progressivo allontanamento dal modello originario. Capita spesso di incontrare, nelle prime chiese medievali, consistenti parti di rivestimento che denunciano con grande chiarezza la loro origine antica e giusti-

ficano l'uso del termine "romanico" [70]. Ma è una riconoscibilità che dipende più che altro dall'identificabilità di singoli elementi, mentre l'impaginazione e soprattutto le proporzioni complessive evidenziano altrettanto chiaramente il principio di una fine. La figura del commiato è ancora più netta se osserviamo un campione rappresentativo di capitelli del periodo: di nuovo, il modello originario affiora qua e là grazie alla riproposizione di singoli elementi: l'abaco, a volte le foglie, a volte le volute, a volte l'echino [71]. Ma forme e proporzioni sono talmente alterate da sostituire completamente il senso che quegli elementi avevano in origine: sembrano, e probabilmente sono, il risultato di una tradizione orale *in absentiam*, ovvero di una sorta di telefono senza fili dove ad ogni passaggio si perde un pezzetto di significato.

Un ulteriore passo in avanti (o all'indietro, dipende dal punto di vista) su questa via è compiuto da un altro genere di capitelli, dove tra la sommità del colarino e il lembo inferiore dell'abaco si presenta un fenomeno totalmente nuovo: se nel sistema greco-romano l'ornamento è una calligrafia semi-astratta di segni che si ripetono uguali in posizioni determinate e secondo regole prefissate, qui diviene l'occasione per una narrazione figurativa che acquisisce una propria autonomia, sia logica che formale, rispetto alla struttura che la inquadra [72]. Si tratta forse della testimonianza più chiara di un'architettura intesa come grande opera collettiva, cui ciascun artigiano contribuisce con i suoi mezzi, la sua cultura e la sua abilità. La decorazione diviene un sistema indipendente, uno spazio di scrittura virtualmente estendibile in piena autonomia ad ogni superficie disponibile. Nella *Cattedrale di Reims*, il sistema delle nicchie popolate di episodi biblici copre come un tatuaggio l'interno della parete occidentale, senza alcuna relazione col portale di ingresso, che - a questo punto - sembra letteralmente ritagliato in un muro che lo preesiste [73]. Si è tentati, a volte, di collegare questo tipo di immagini a quelle di molta architettura contemporanea, per ipotizzare la presenza di una nuova "condizione medievale", dove il progetto

architettonico consiste perlopiù nel rivestire di ingegnosi e intricati motivi ornamentali delle strutture ardite, a loro volta consentite dall'ingresso dell'informatica nel calcolo strutturale e dall'efficienza dei nuovi materiali costruttivi [74].

L'allontanamento dal modello romano può però per certi versi, e inaspettatamente, essere letto assieme a un parallelo e capovolto riavvicinamento a quello greco. È quanto si può osservare confrontando in pianta una cattedrale e un tempio: in ambedue la suddivisione è di tipo quantitativo, seppure la cattedrale presenti qualche maggiore accentuazione [75]; ma, soprattutto, le colonne gotiche perdono ogni carattere ornamentale e tornano, al pari di quelle greche, alla loro funzione strutturale.

#### QUANTITATIVO / QUALITATIVO

#### ORNAMENTO / SOSTEGNO

Un altro aspetto lega le due architetture, non immediatamente rilevabile dalle piante ma in fondo deducibile tipo di articolazione che presentano: ci sono sufficienti indizi per supporre che anche il processo di concezione/disegno/costruzione della cattedrale fosse unificato secondo modalità simili a quelle che avevamo incontrato parlando del tempio greco. Una miniatura del XII secolo, per esempio, illustra come i santi Pietro, Paolo e Stefano compaiano in sogno all'abate Gunzo di Baume per descrivergli le dimensioni e le proporzioni di una nuova chiesa da realizzare a Cluny. Per farlo, non si avvalgono di un disegno, come ci si potrebbe aspettare, ma di una lunga corda che srotolano e dispongono davanti ai suoi occhi [76]. È un ritorno di Euclide, che d'altronde sappiamo aver goduto di una considerazione molto maggiore di quella di Vitruvio presso le confraternite dei muratori (in quanto certamente più utile). Peraltro è significativo sapere, in questo contesto, che in un futuro prossimo, a partire dalla grande stagione della trattatistica rinascimentale, i tracciati geo-

metrici saranno nuovamente accantonati a favore di una proporzionalità espressa in numeri e, quindi, trasmissibile in parole.

Ogni somiglianza e parallelismo scompare se dalla pianta passiamo all'alzato. Qui al contrario è possibile apprezzare in che modo l'ideale estetico medievale possa essere considerato antitetico a quello greco. All'articolazione di elementi sovrapposti e individualmente scanditi si sostituisce un sistema che idealmente fa di pilastro ed arco un unico elemento continuo, dove il capitello tra l'uno e l'altro sembra atrofizzarsi e figura tutt'al più come coprigiunto. A tal fine il pilastro si scinde in modo quasi frattale, a formare un fascio di nervature la cui sezione non varia dall'alto verso il basso, ma si mantiene costante fino in cima: in rappresentazione non è più la compressione della pietra sotto il proprio peso, bensì una tensione costante verso l'alto, quasi si trattasse di tiranti tesi nello sforzo di trattenere le volte dal volare via [77].

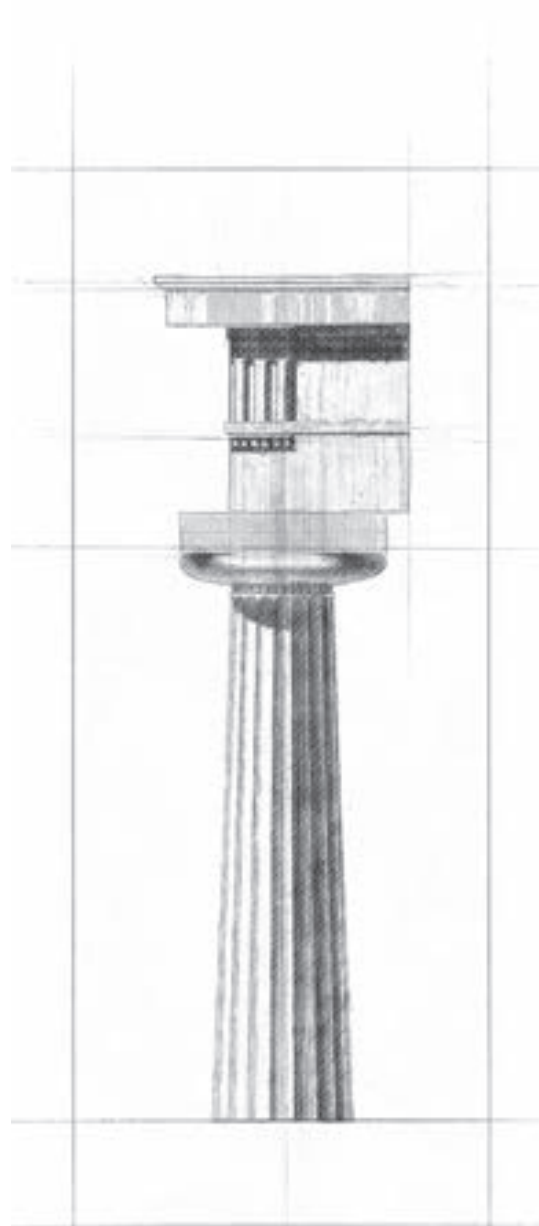
Piegata in questo modo a fini rappresentativi, la struttura rivela la sua "insincerità", nel momento in cui l'artificio decorativo mediante il quale i possenti pilastri si smaterializzano in un fascio di nervature è volto ad evocare il contenimento di una spinta verso l'alto che è l'esatto contrario di quanto avviene nella realtà. Ma ancora, "sincerità" e "insincerità" sono categorie di stampo positivistico che nulla possono spiegare della volontà artistica di questi artefici. Struttura e decorazione, compresa l'ornamentazione figurativa che in modo frattale ricopre ossessivamente ogni parete, sono parti integranti di un unico sistema, che smaterializza ogni complesso di forme individuali in un tutt'uno indefinito e dell'indefinito fa un'anticipazione dell'infinito. Quello stesso infinito del "troppo grande" e del "troppo piccolo" un tempo rifuggito dai greci proprio perché, come spiegava Aristotele, privo di misura (anche nel senso di "moderazione") e come tale imperfetto (non dimentichiamo che, etimologicamente, "perfetto" significa "finito").



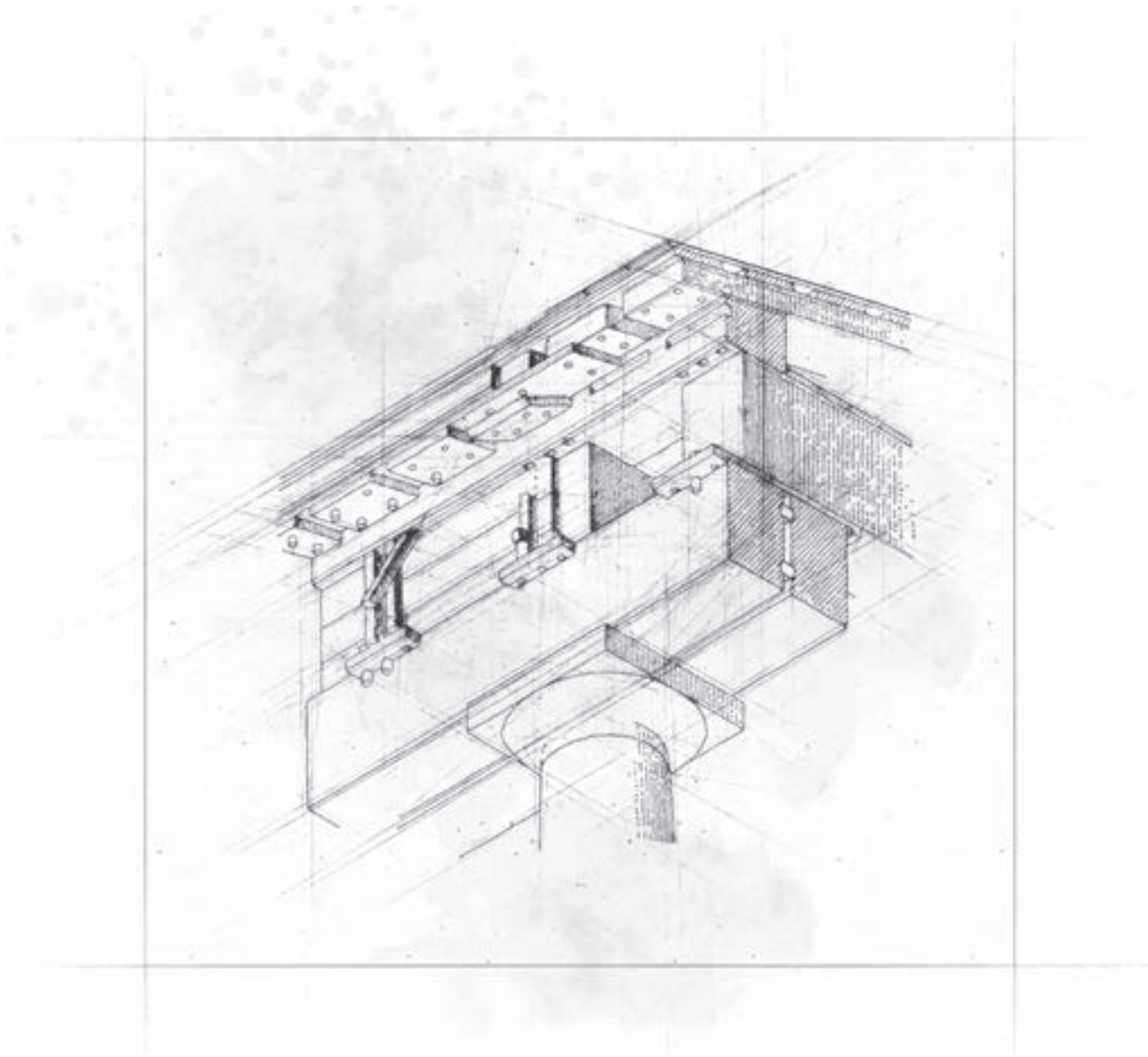
D'altronde, si potrebbe sostenere che l'uso della struttura a fini decorativi è fin dall'inizio una vocazione implicita dell'arco gotico a sesto acuto. A differenza dell'arco a tutto sesto, che è costituito di un solo elemento, l'arco a sesto acuto è costituito da due elementi distinti e simmetrici. Il tempo di comprendere a fondo questa fondamentale differenza ed ecco che ognuna delle due parti può assumere una vita propria e legarsi ad altre per formare in modo libero intelaiature complesse [78]. È quanto avviene nelle manifestazioni più mature del gotico, dove un disegno di inusitata e calligrafica complessità riunisce in una sola merlettatura i pilastri, le finestre e le volte [79]. Vista retrospettivamente, la vita delle forme medievali ci si presenta come un percorso che va dalla semplicità a una complessità di grado talmente elevato che sembra possibile immaginarne uno superiore. Viene spontaneo pensare che un'ulteriore evoluzione non possa passare che per un nuovo inizio, propiziato da una radicale semplificazione. È quanto effettivamente avverrà ed è quanto era già avvenuto nel passaggio dall'architettura romana a quella medievale. E ancora avverrà, più avanti e più volte: "semplicità" e "complessità" sono due modi d'essere che come un pendolo scandiscono con regolarità la vita delle forme. Un pendolo un po' particolare, che quando arriva al termine dell'oscillazione non torna indietro, ma riparte direttamente dal punto iniziale.

#### SEMPLICE / COMPLESSO

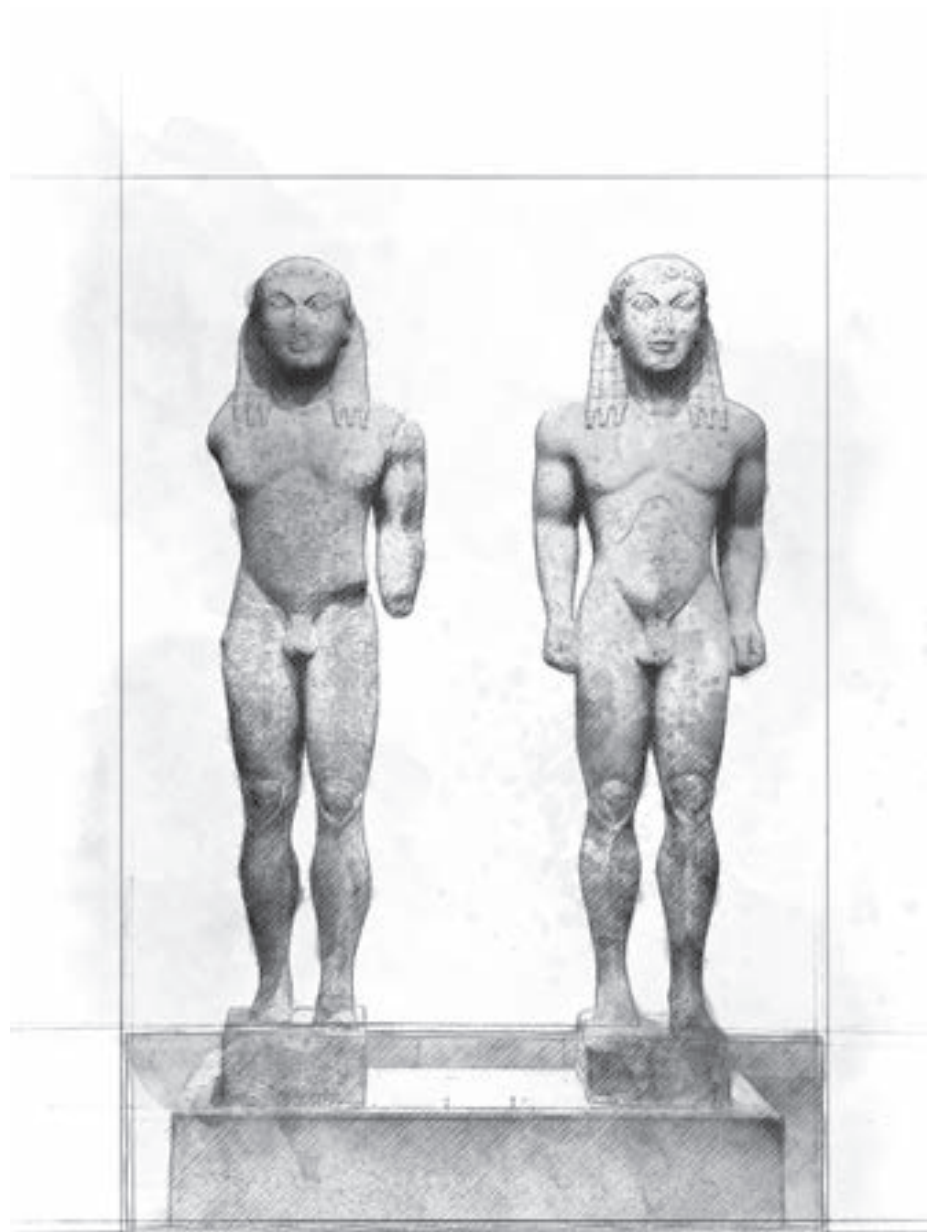
Quando si raggiunge un limite non si torna indietro, si ricomincia. Edifici come quello del *Municipio di Lovanio* sembrano la dimostrazione del fatto che, come la struttura, anche la decorazione ha un limite oggettivo, fisico, oltre il quale non è più possibile andare [80]. L'espressione di Laugier, che già abbiamo usato in relazione al foro romano, andrebbe qui rovesciata: "*Ordine nell'insieme, tumulto nel dettaglio*". Ancora meglio è citare un passo famoso con cui Vasari inventa per quest'arte il nome di "gotica" e, nel momento in cui la descrive accuratamente, la stigmatizza e racconta meglio di chiunque altro la profondità del cambiamento di gusto nel frattempo intervenuto [81].



I - 1 Ordine Dorico VI sec. a.C.



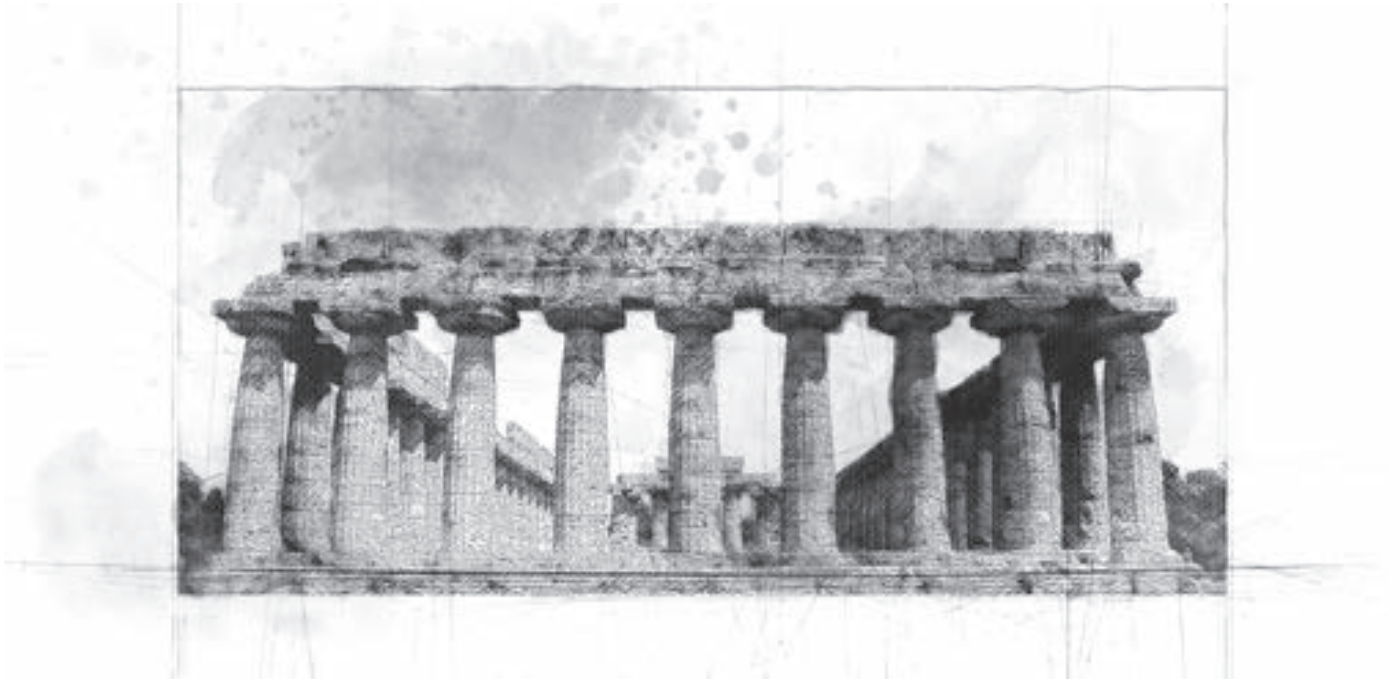
I - 2 Auguste Choisy: Dorico greco (1899)



I - 3 Cleobi e Bitone, Delphi, VI sec. a.C.



I - 4 Metopa del tempio di Zeus, Olimpia, V sec. a.C.

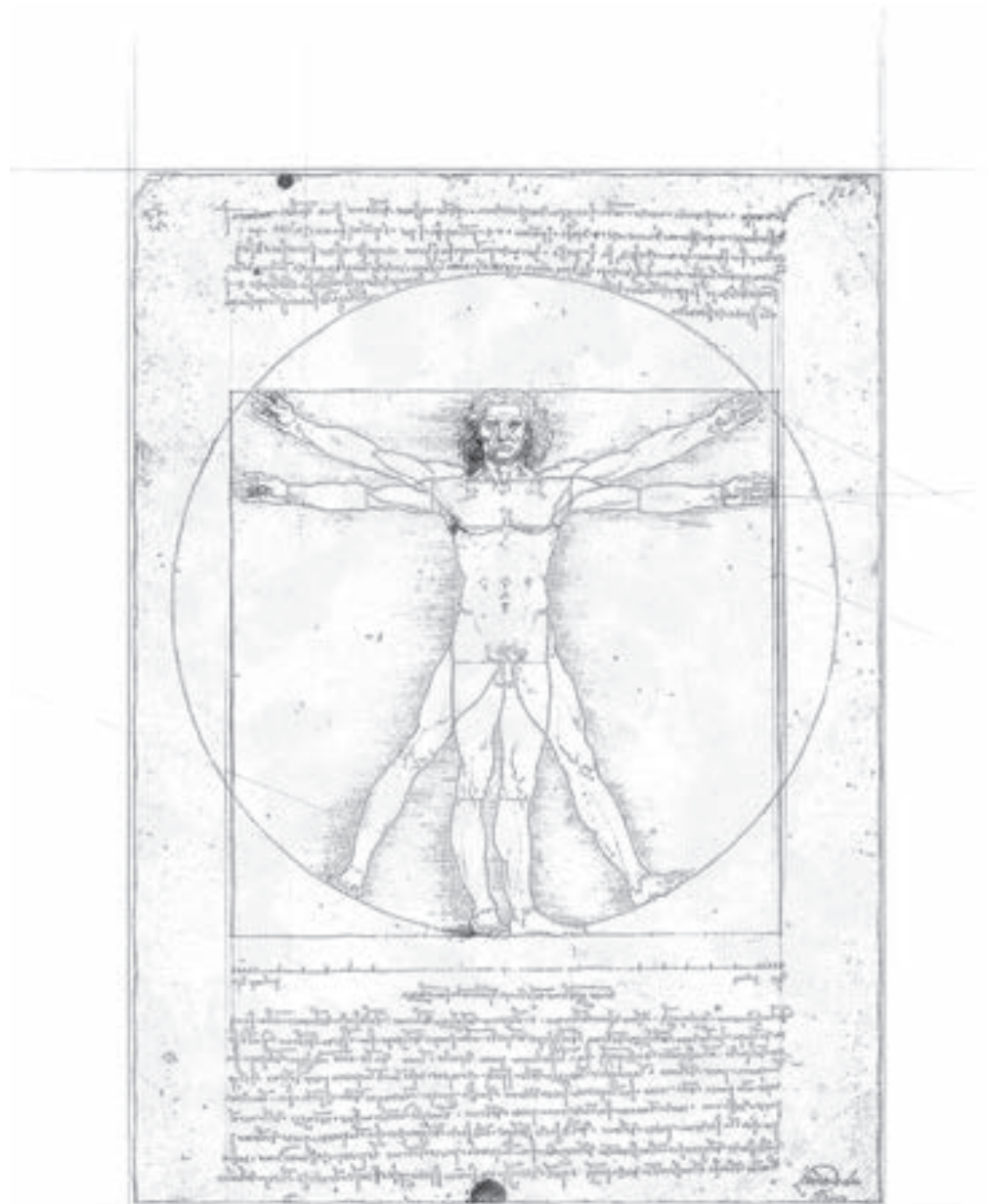


I - 5 Tempio di Hera I, Paestum VI sec. a.C.



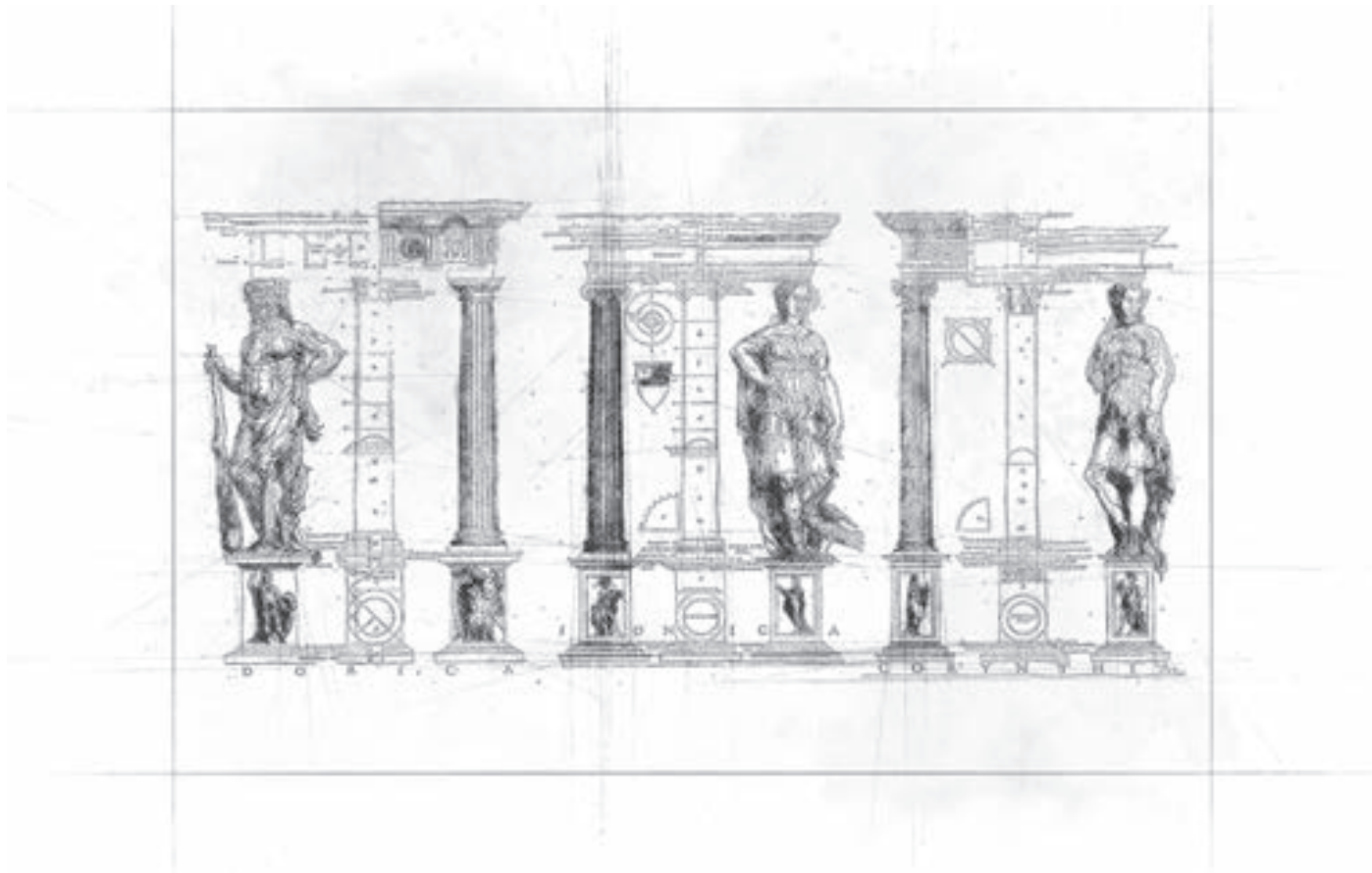


I - 6 Partenone, Atene V sec. a.C.

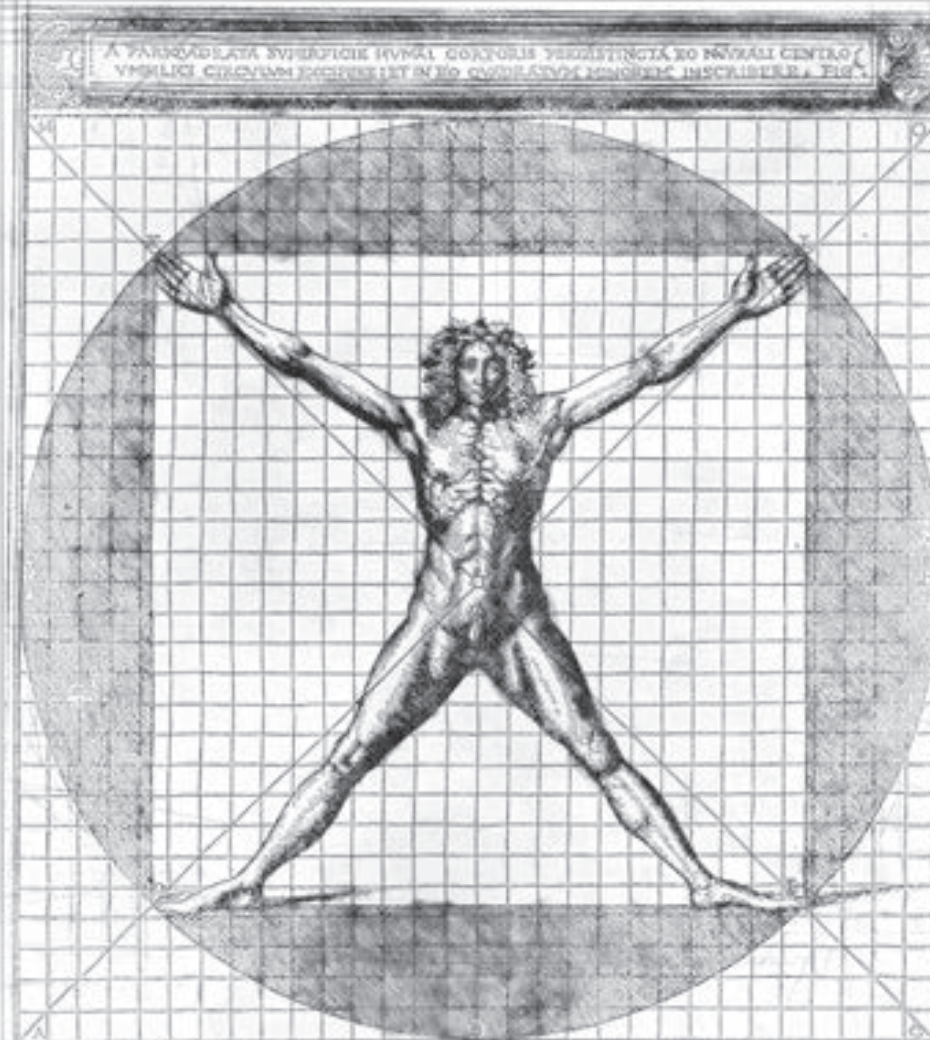


I - 7 Leonardo da Vinci, Uomo vitruviano, ca. 1490

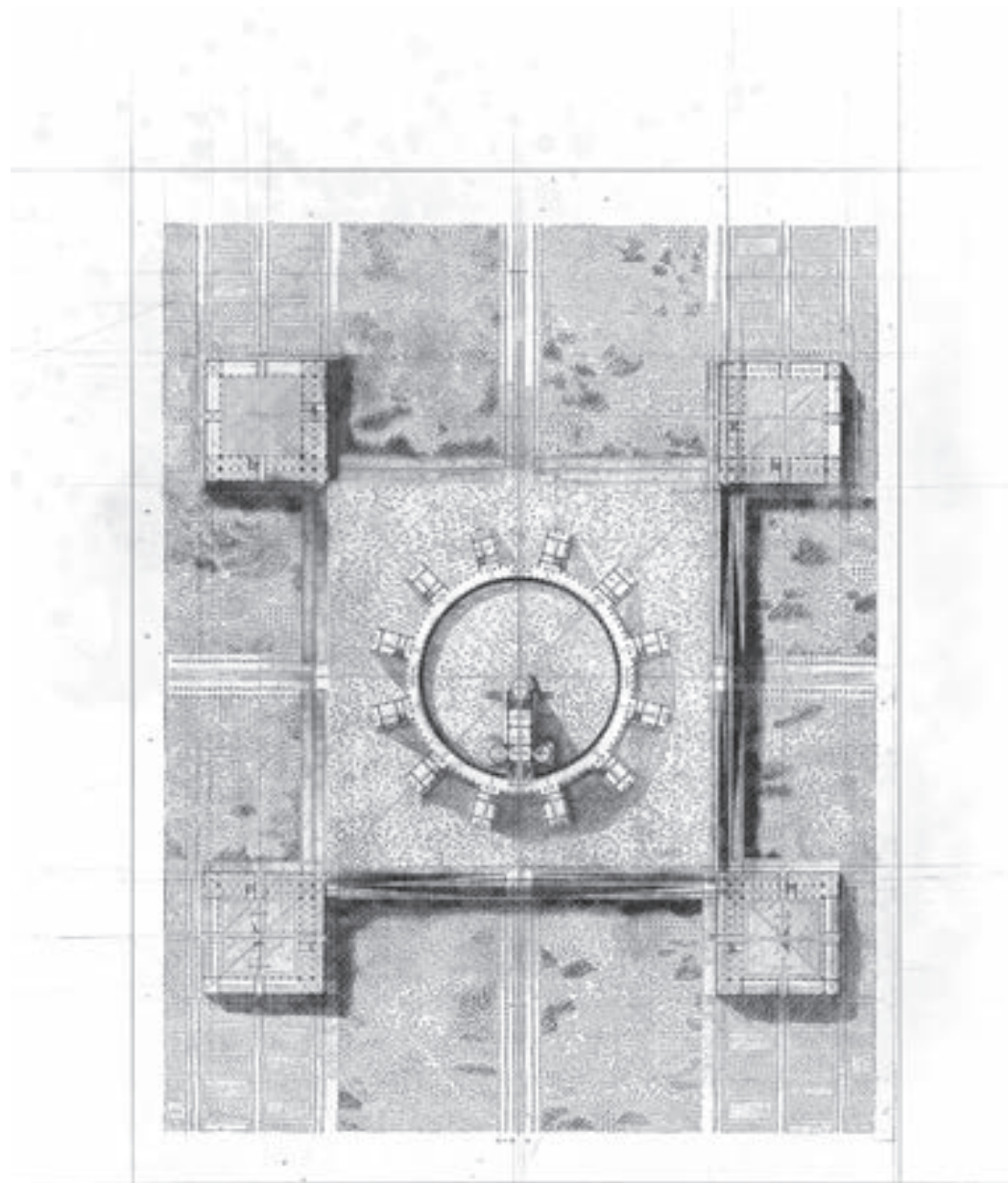




I - 8 John Shute, *The First and Chief Groundes of Architecture*, 1563



I - 9 Cesare Cesariano, De architectura libri dece, 1521



I - 10 Claude Nicolas Ledoux, Maison du plaisir, 1804



I - 11 Eric Mendelsohn, Einsteinturm, 1919

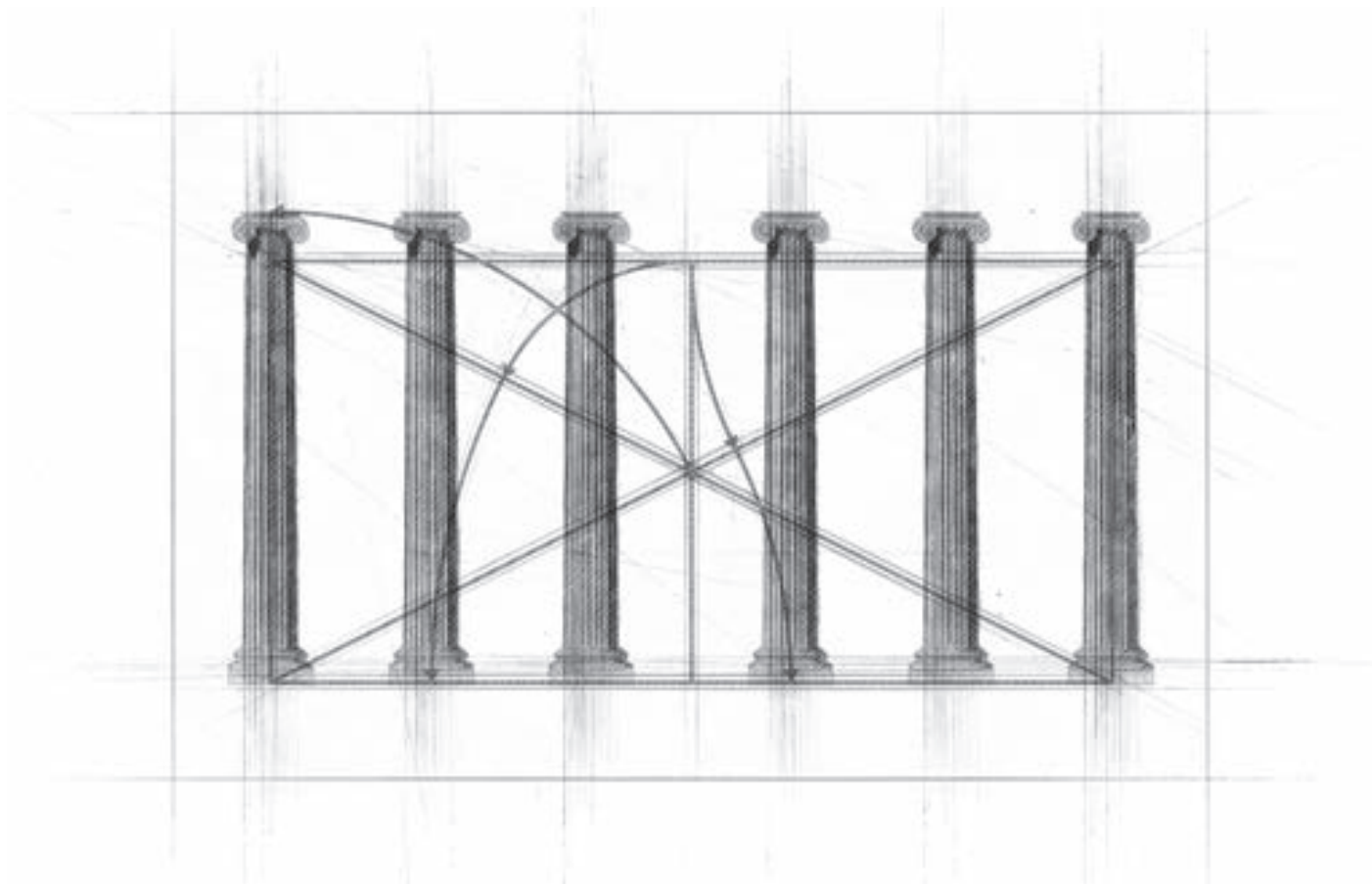
# Content

Architecture Fashion Sociology Iconography Modern

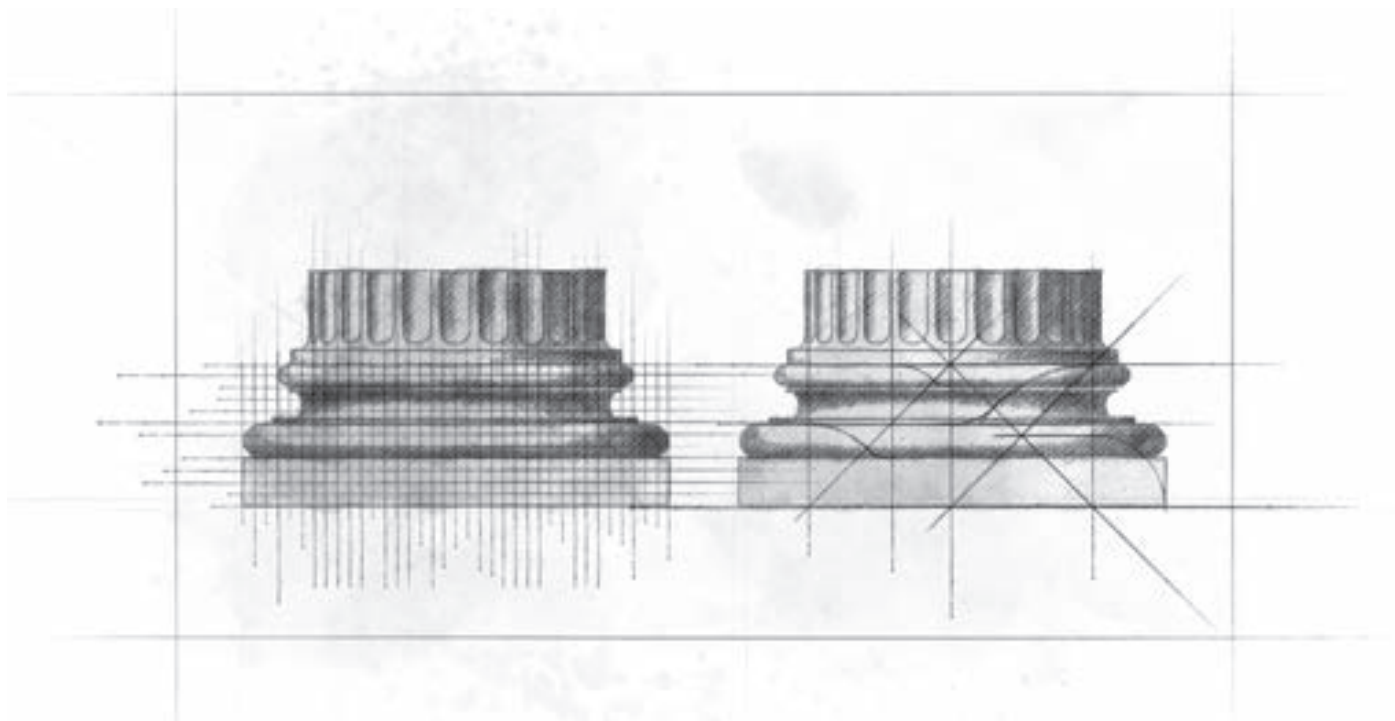


I - 12 Rem Koolhaas, Content, 2004

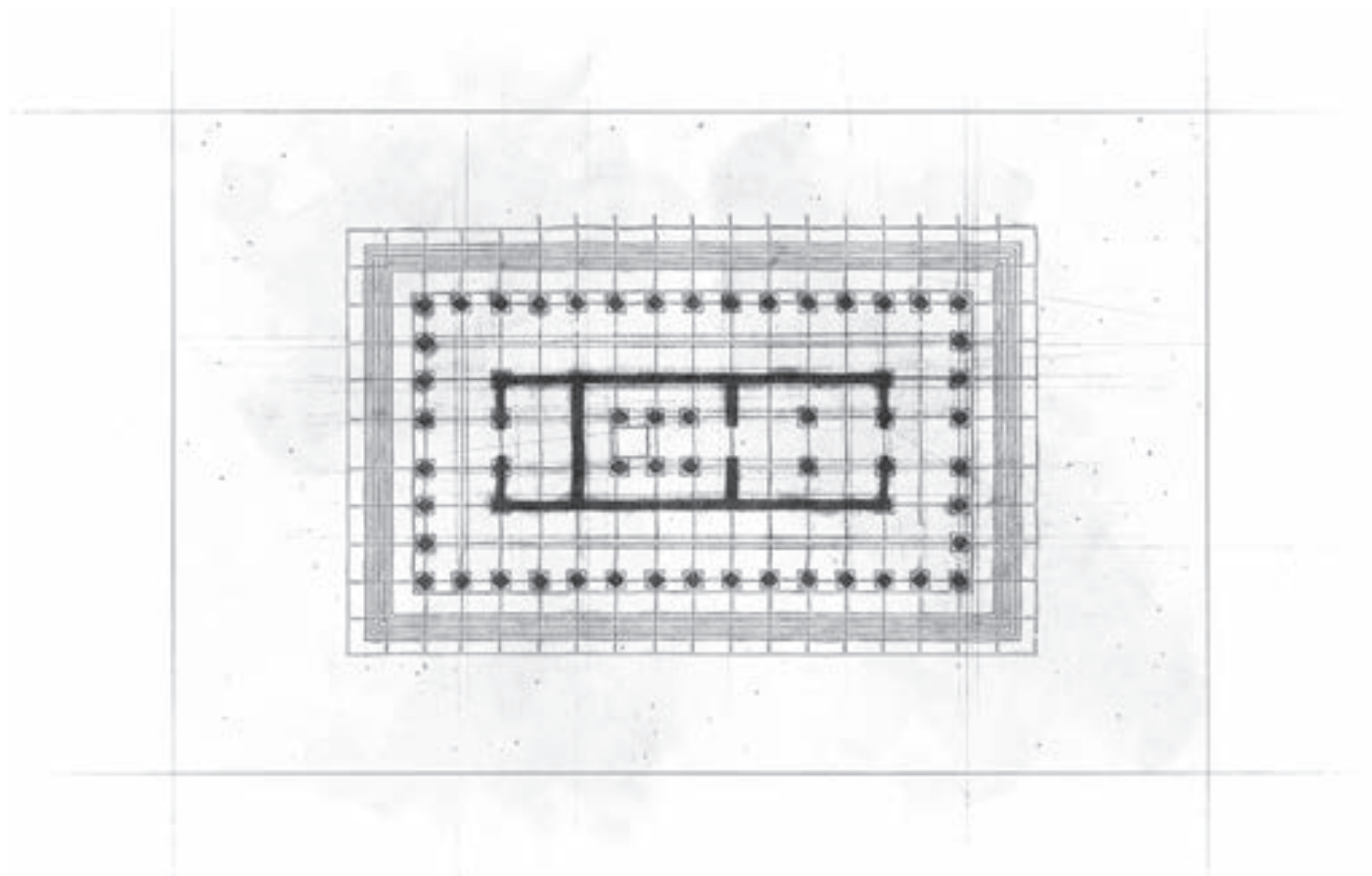




I - 13 Fronte di tempio Eustilo (da Vitruvio, De architectura, III, III, 6 e 10)

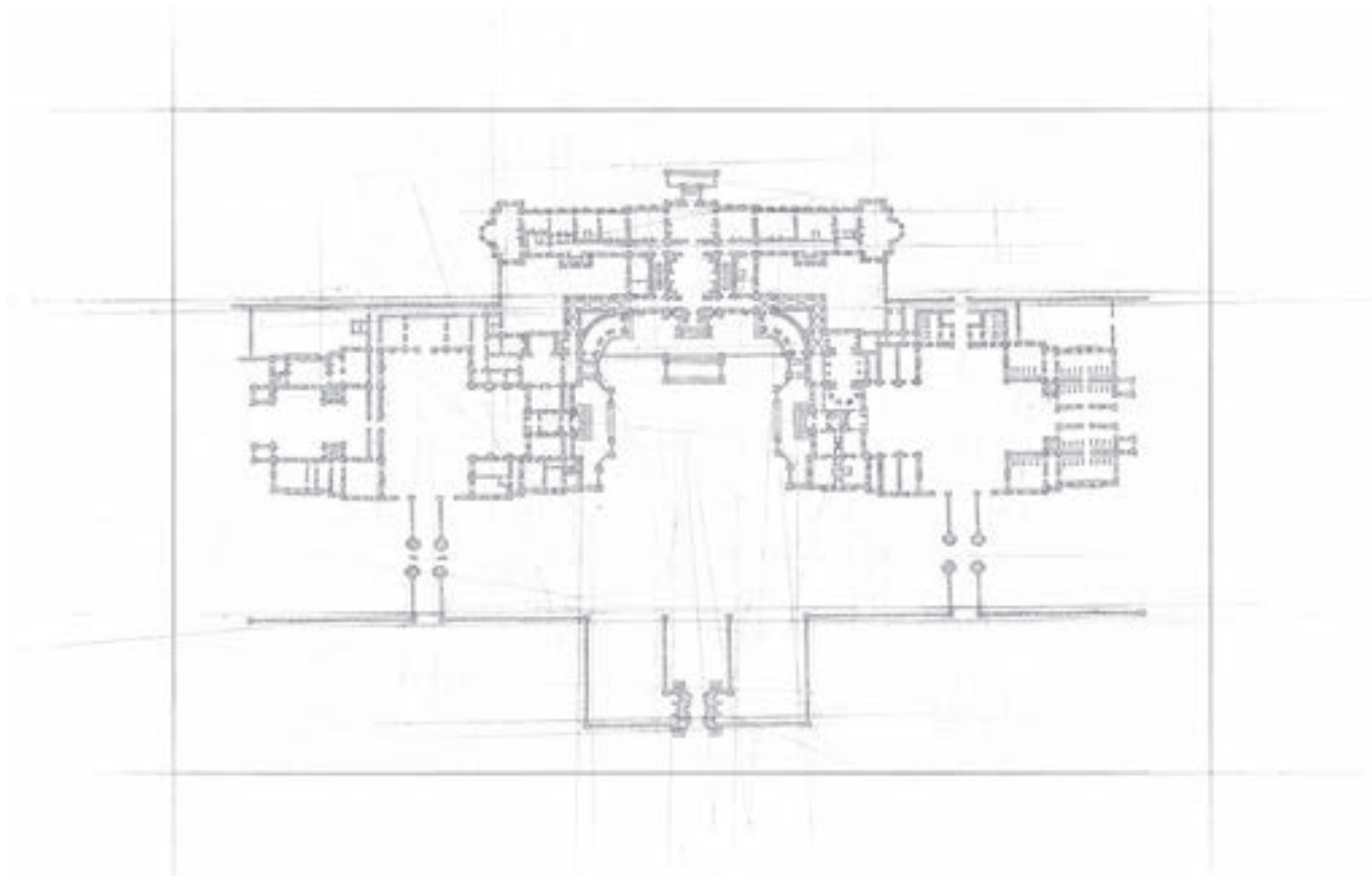


I - 14 Base Attica (da Vitruvio, De architectura, III, V, 2)

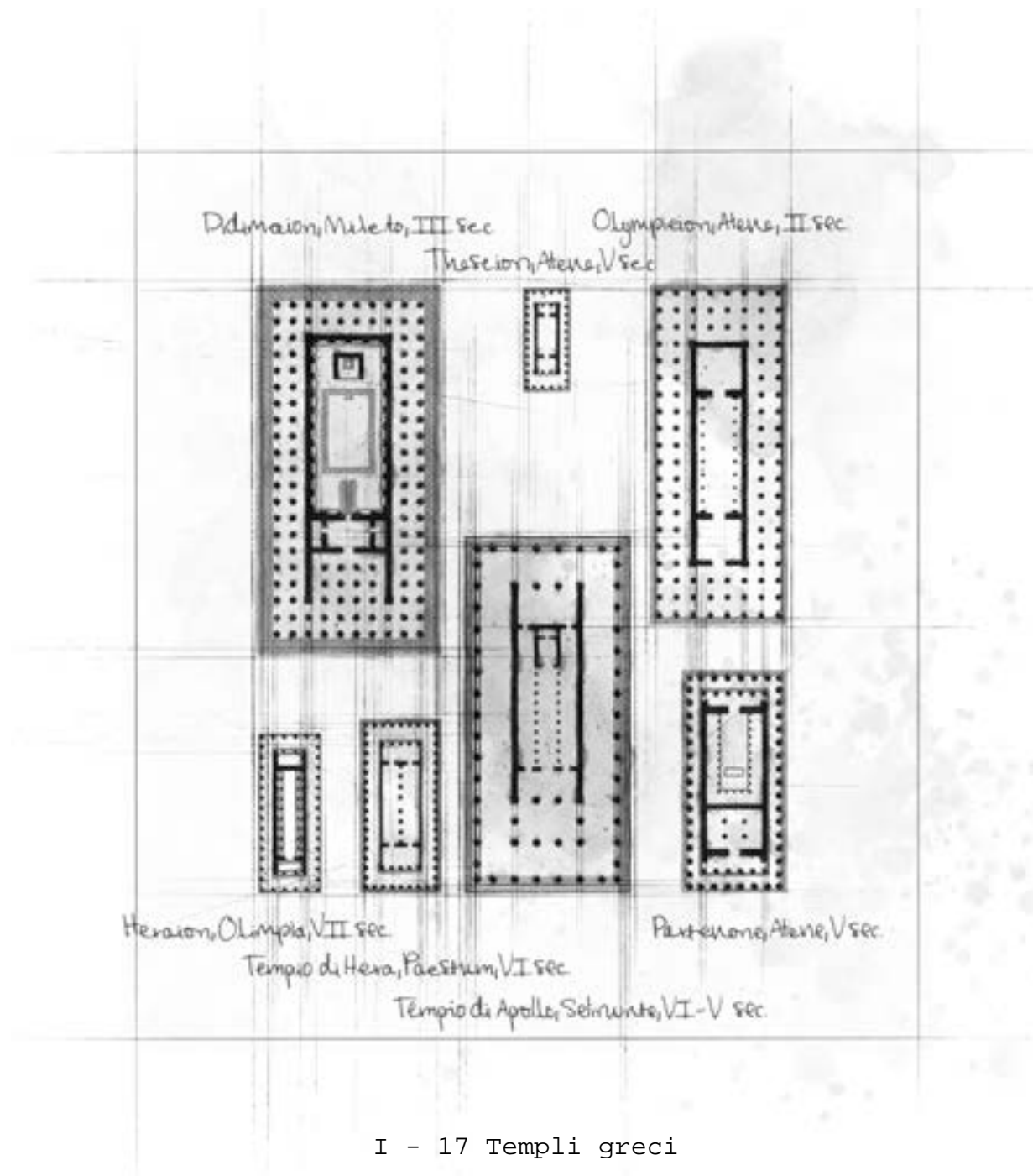


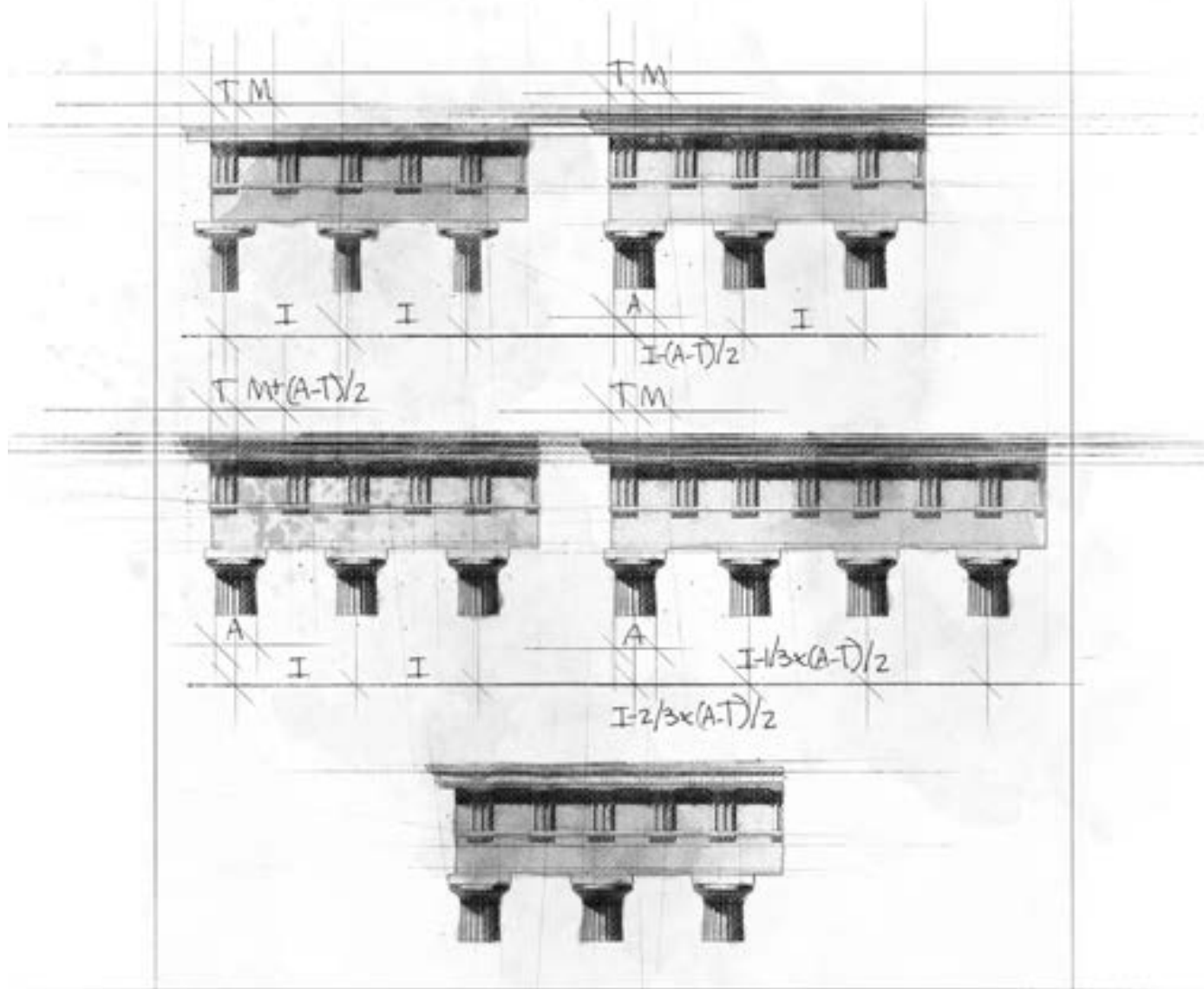
I - 15 Tempio di Artemide Leucofriene, Magnesia al Meandro, III - II sec. a.C.



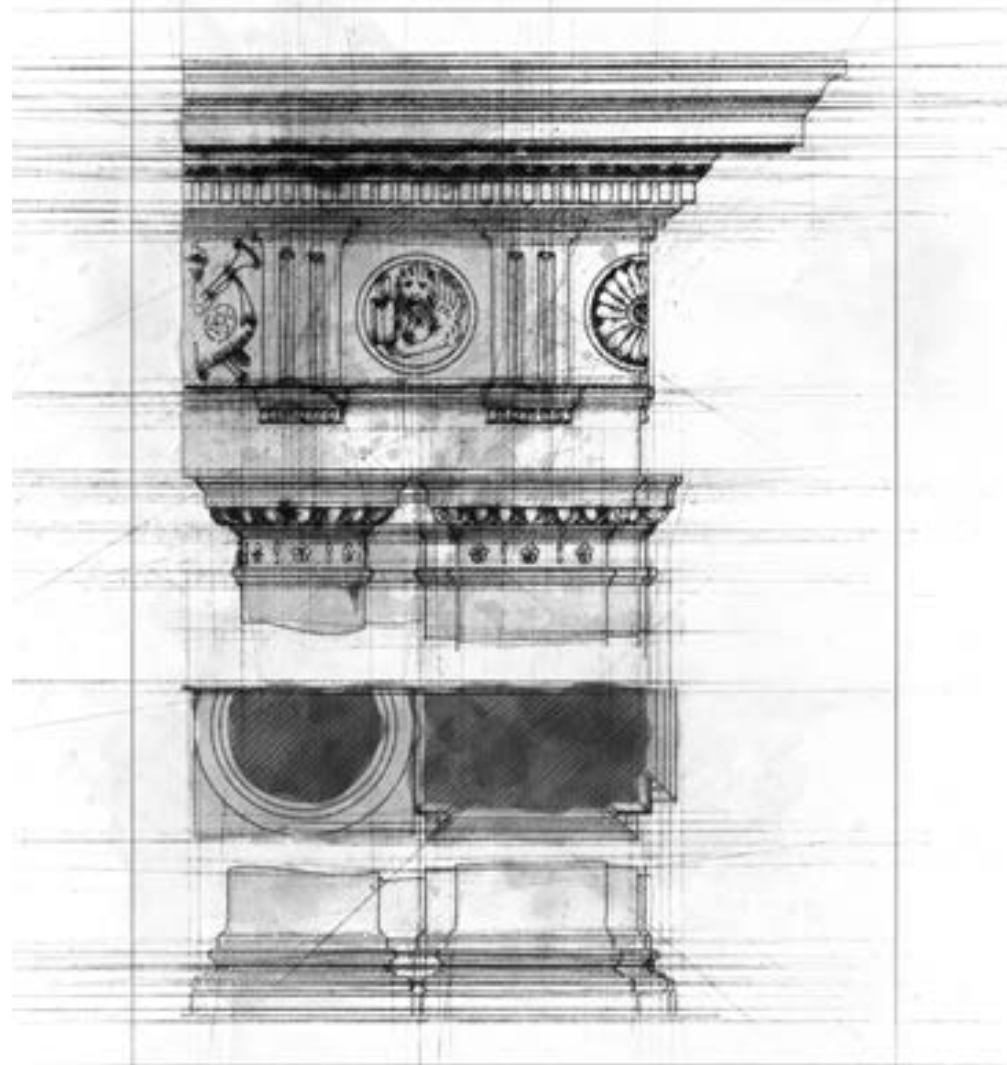


I - 16 John Vanbrugh, Castle Howard, 1701

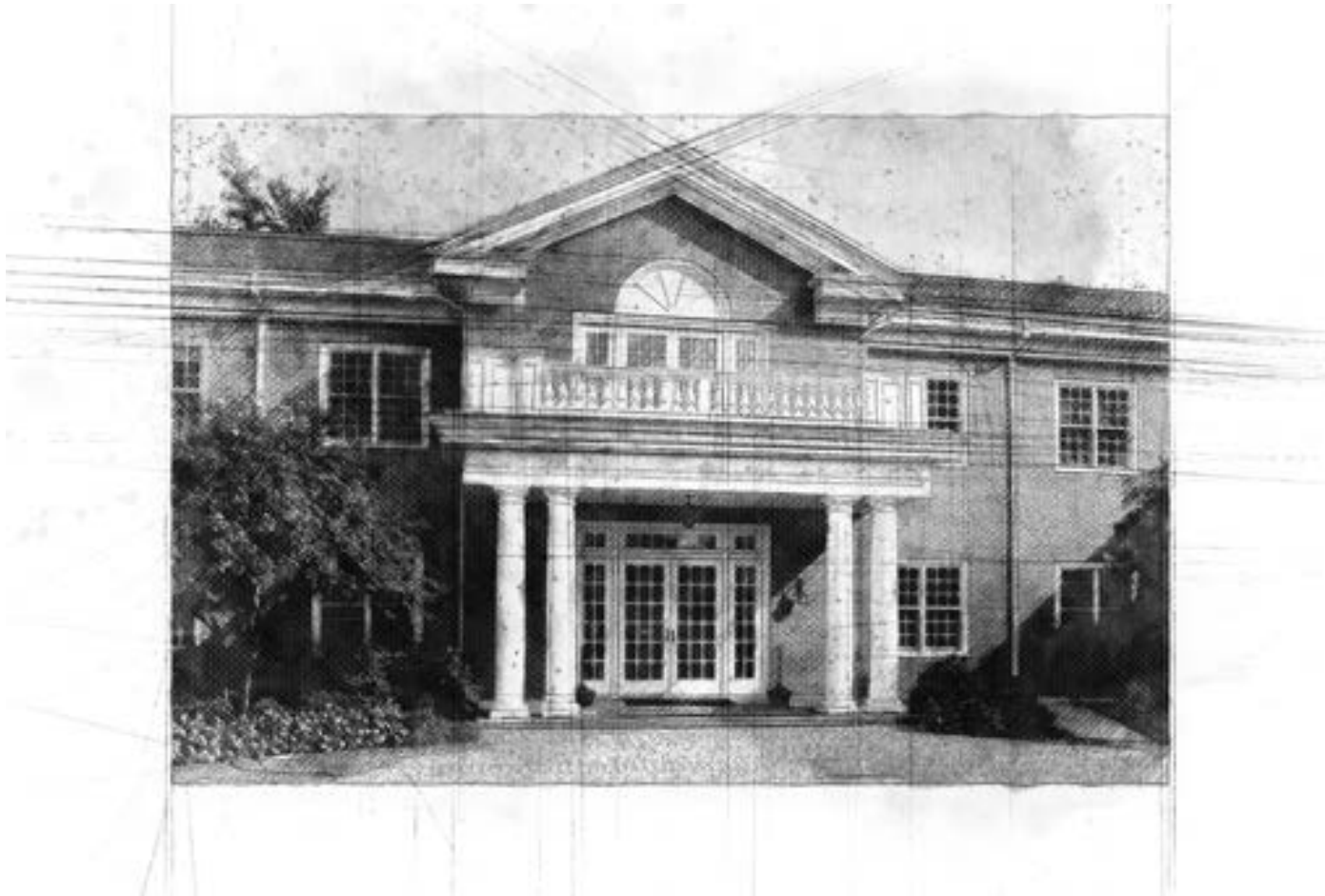




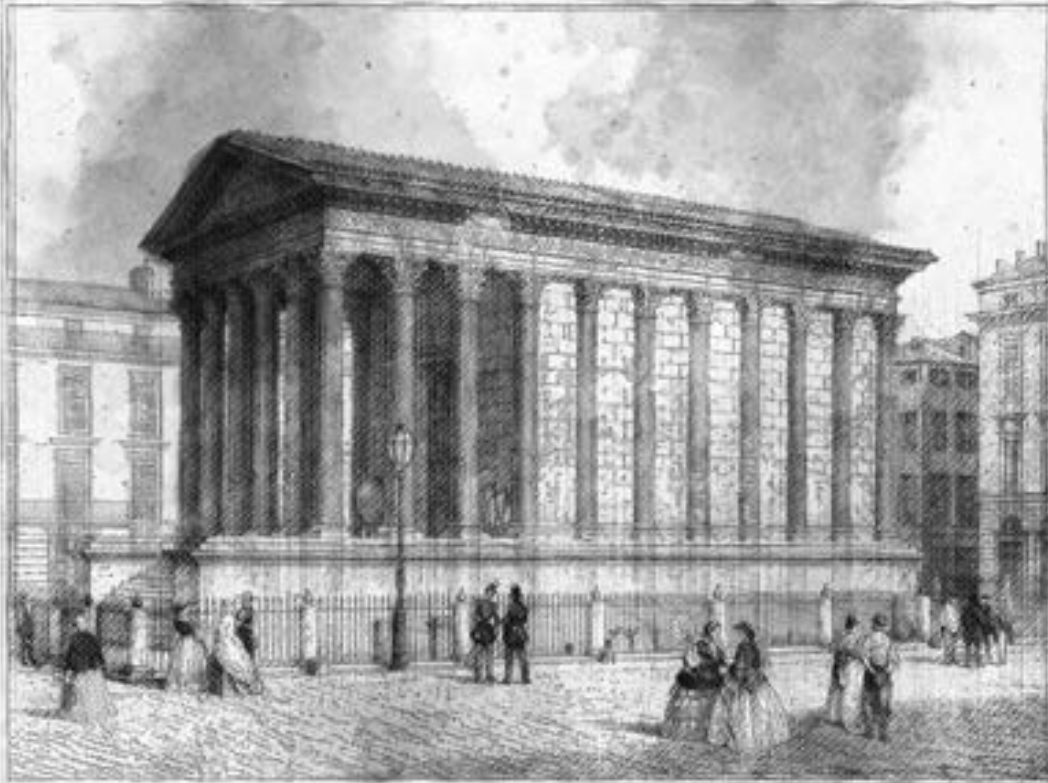
I - 18 Ordine dorico, conflitto angolare



I - 19 Jacopo Sansovino, Libreria di S. Marco, Venezia, 1537

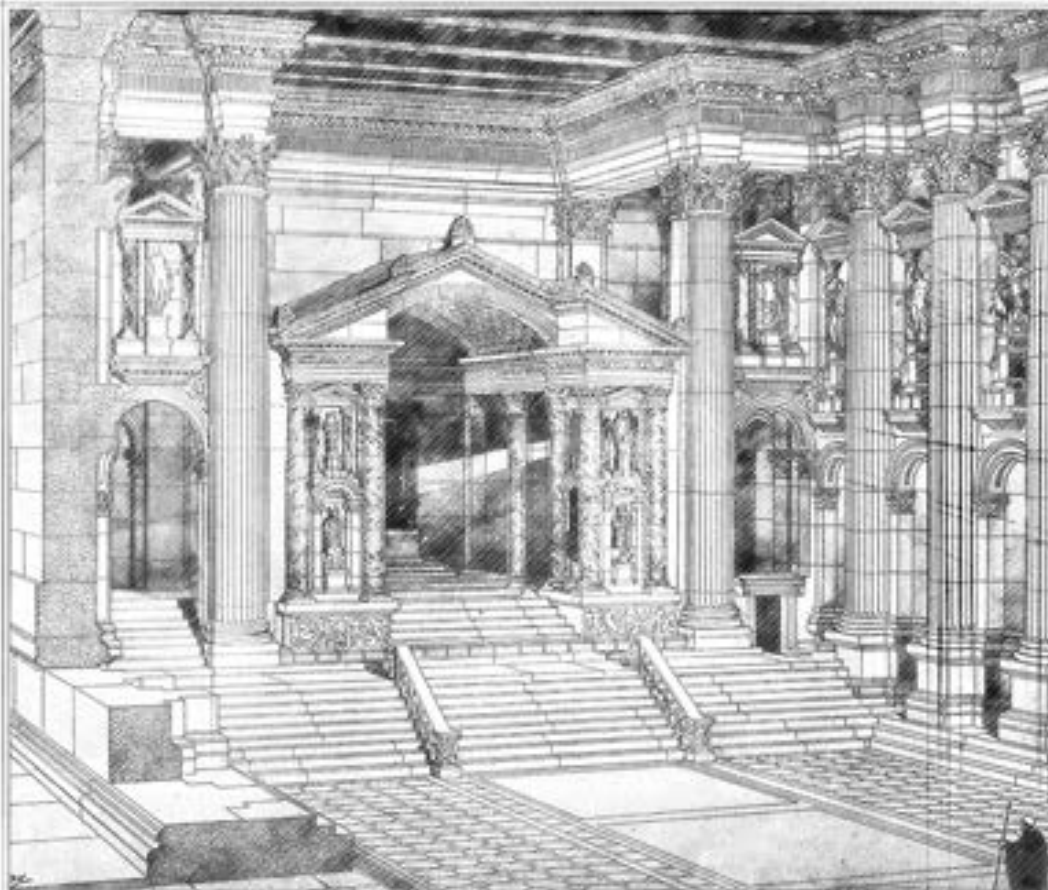


I - 20 Solecismo tuscanico (da Calder Loth, *Classic Illiteracy*, 2011)

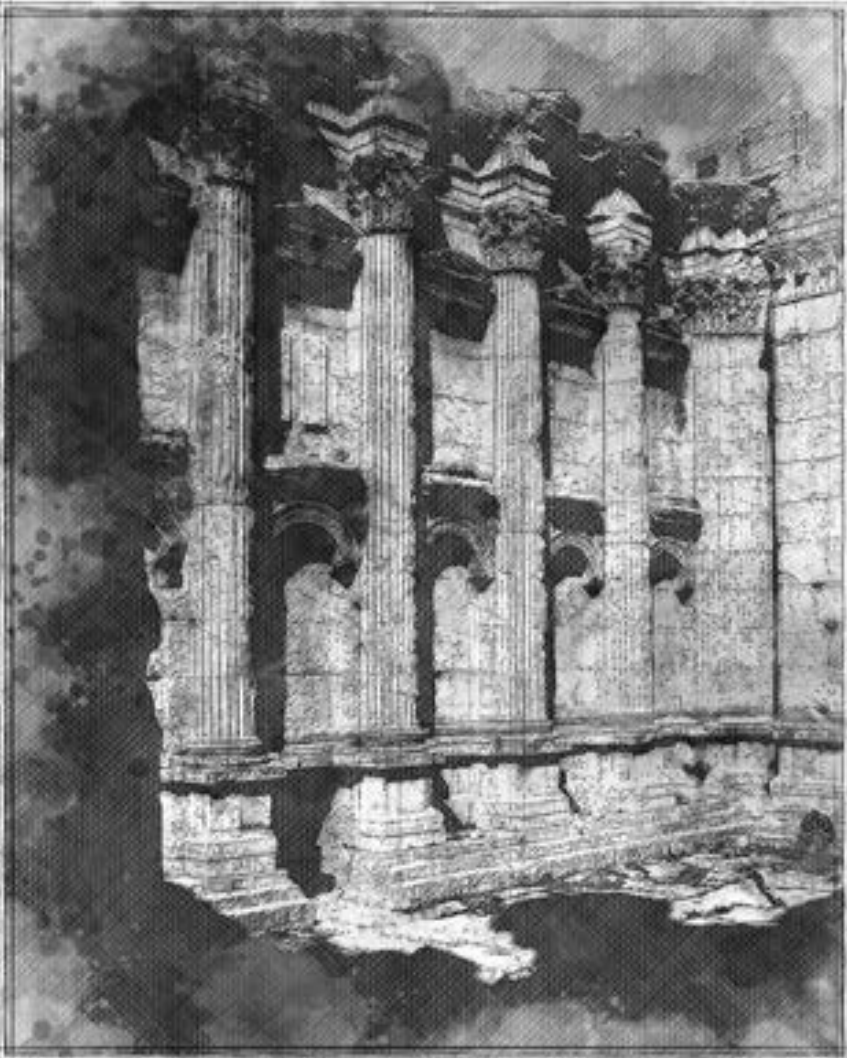


I - 21 Maison Carrée, Nîmes, II sec. d.C.





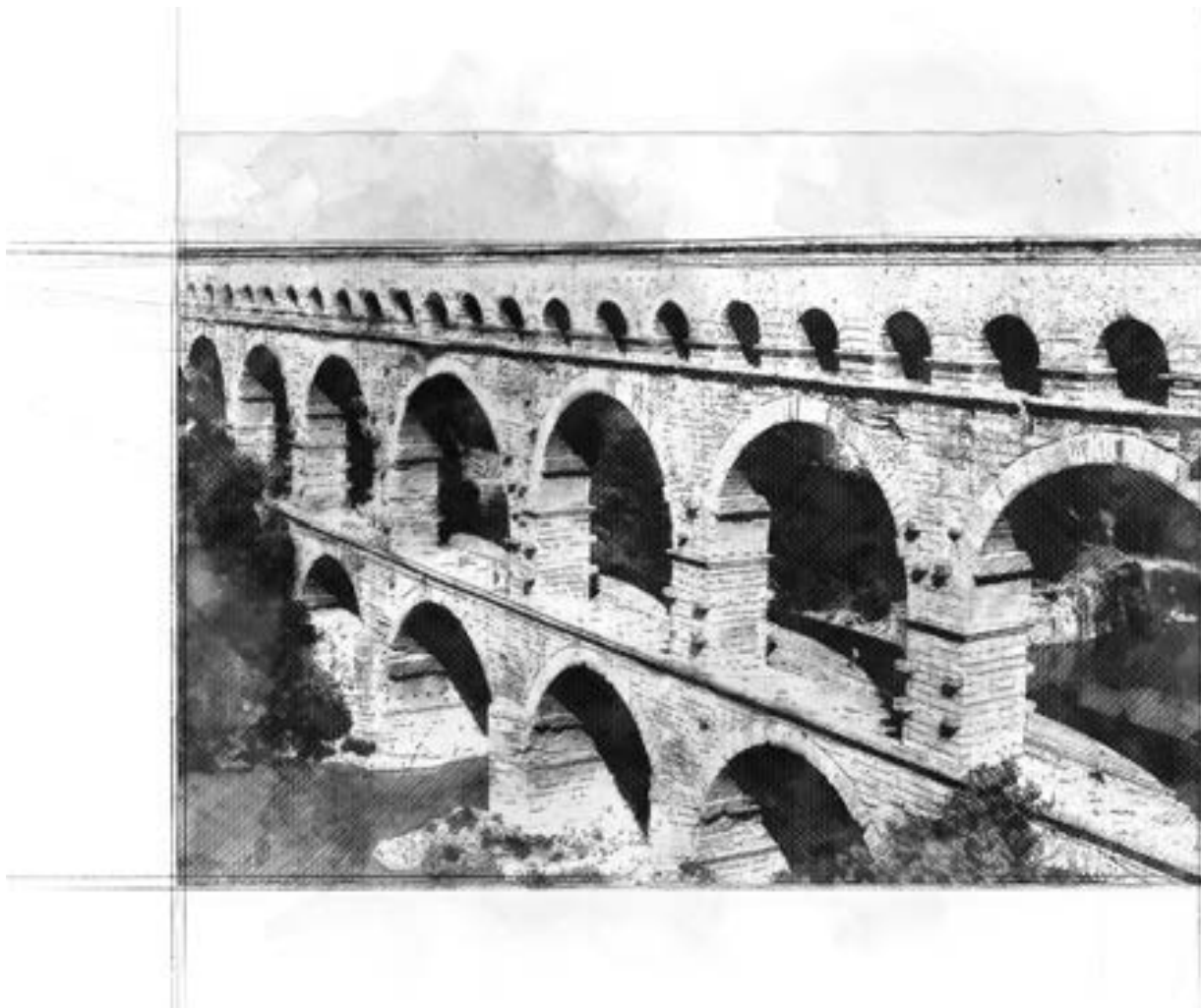
I - 22 Tempio di Bacco, Baalbek, II - III sec. d.C. (restituzione)



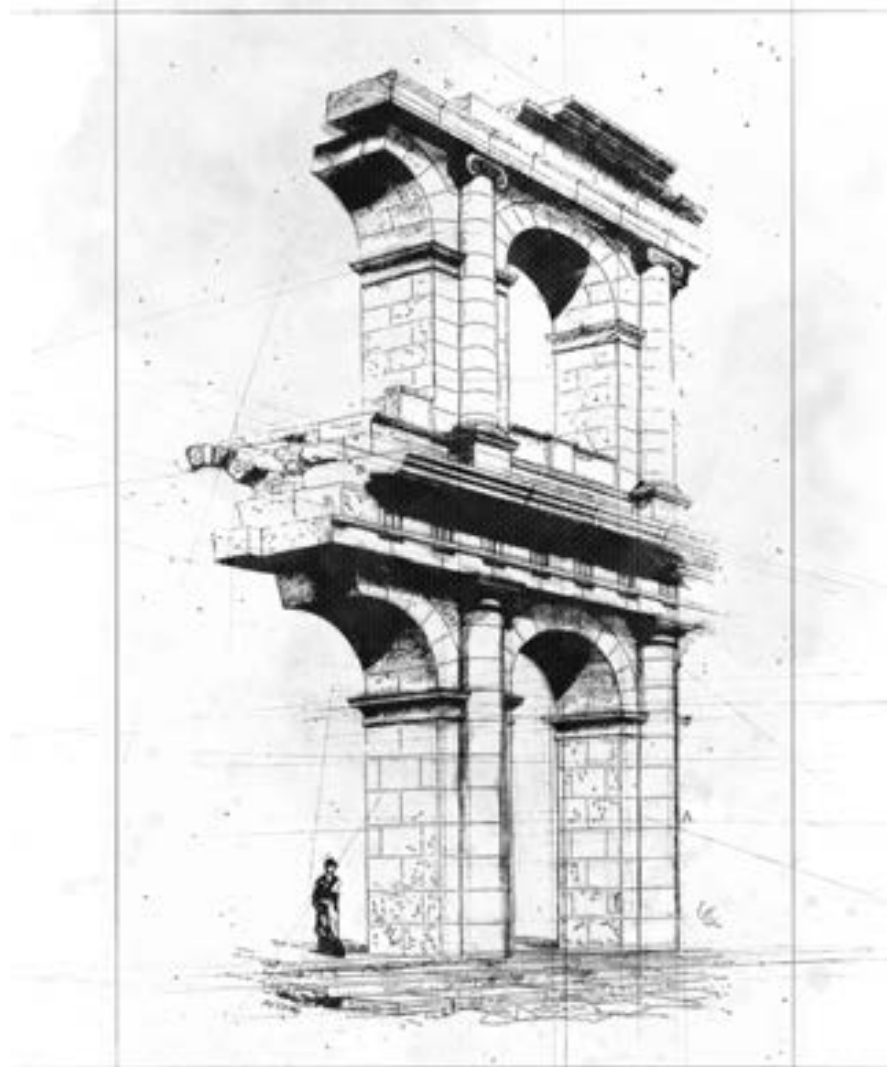
I - 23 Tempio di Bacco, Baalbek, II - III sec. d.C.



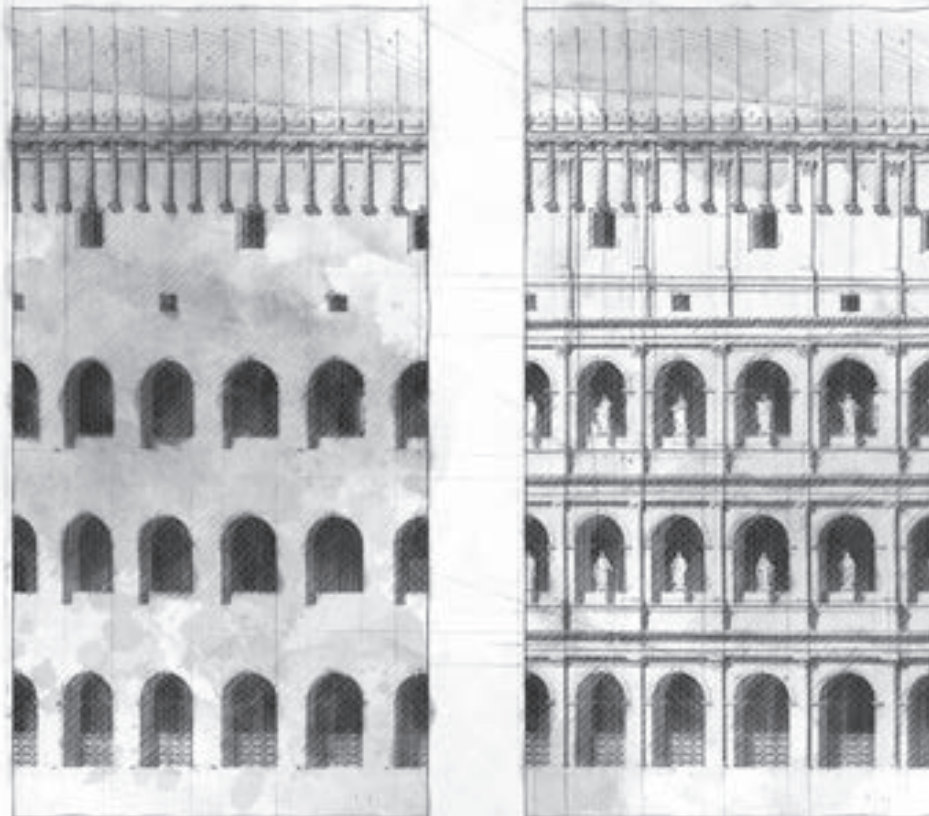
I - 24 Stonehenge, III millennio a.C.



I - 25 Pont du Gard, Nîmes, I sec. d.C.

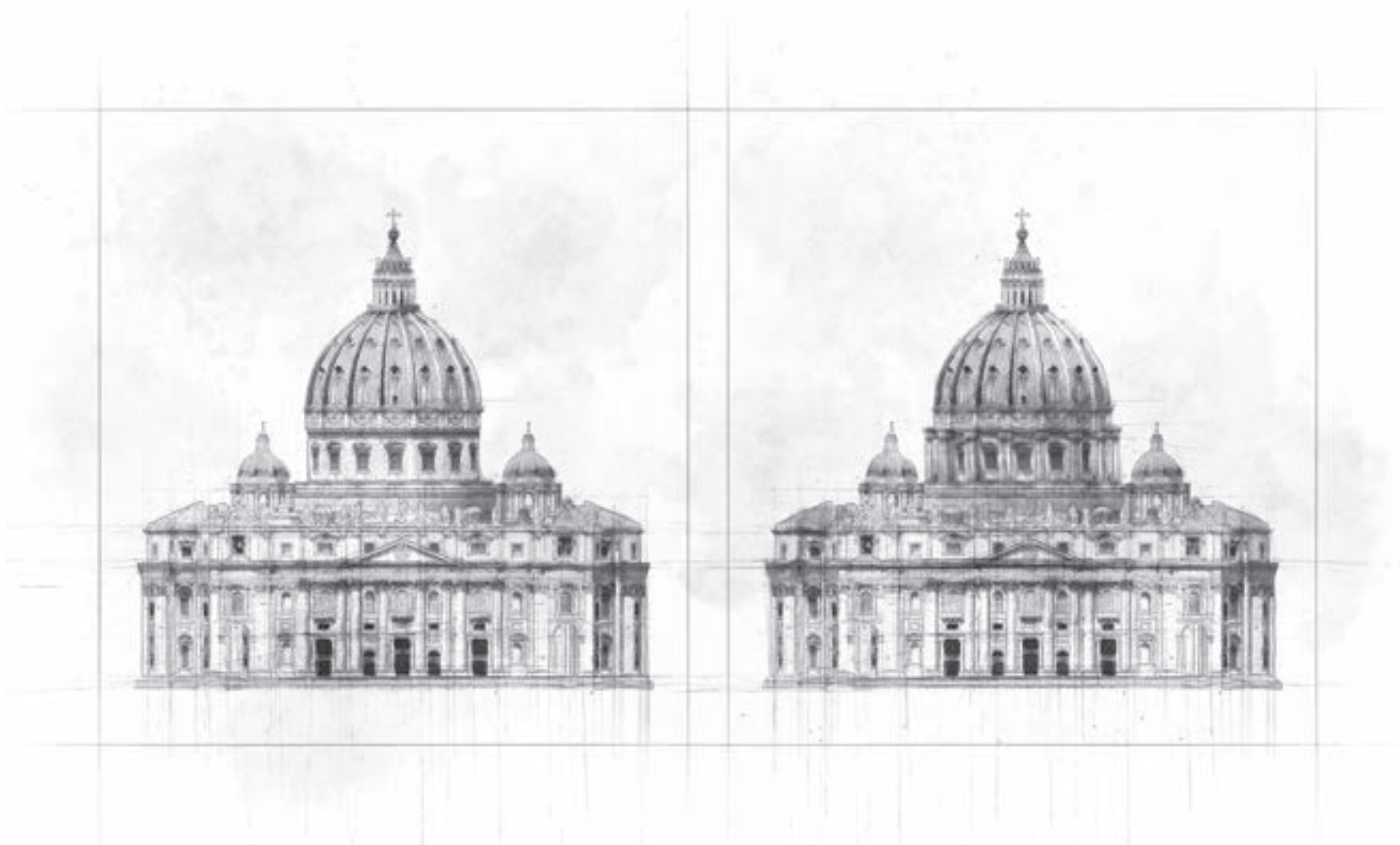


I - 26 Teatro di Marcello, Roma, I sec. a.C.

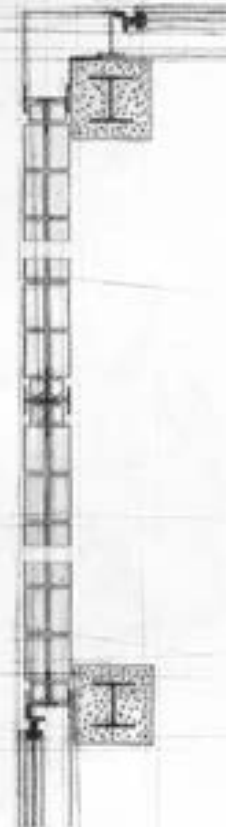


I - 27 Colosseo, Roma, I sec. d.C.

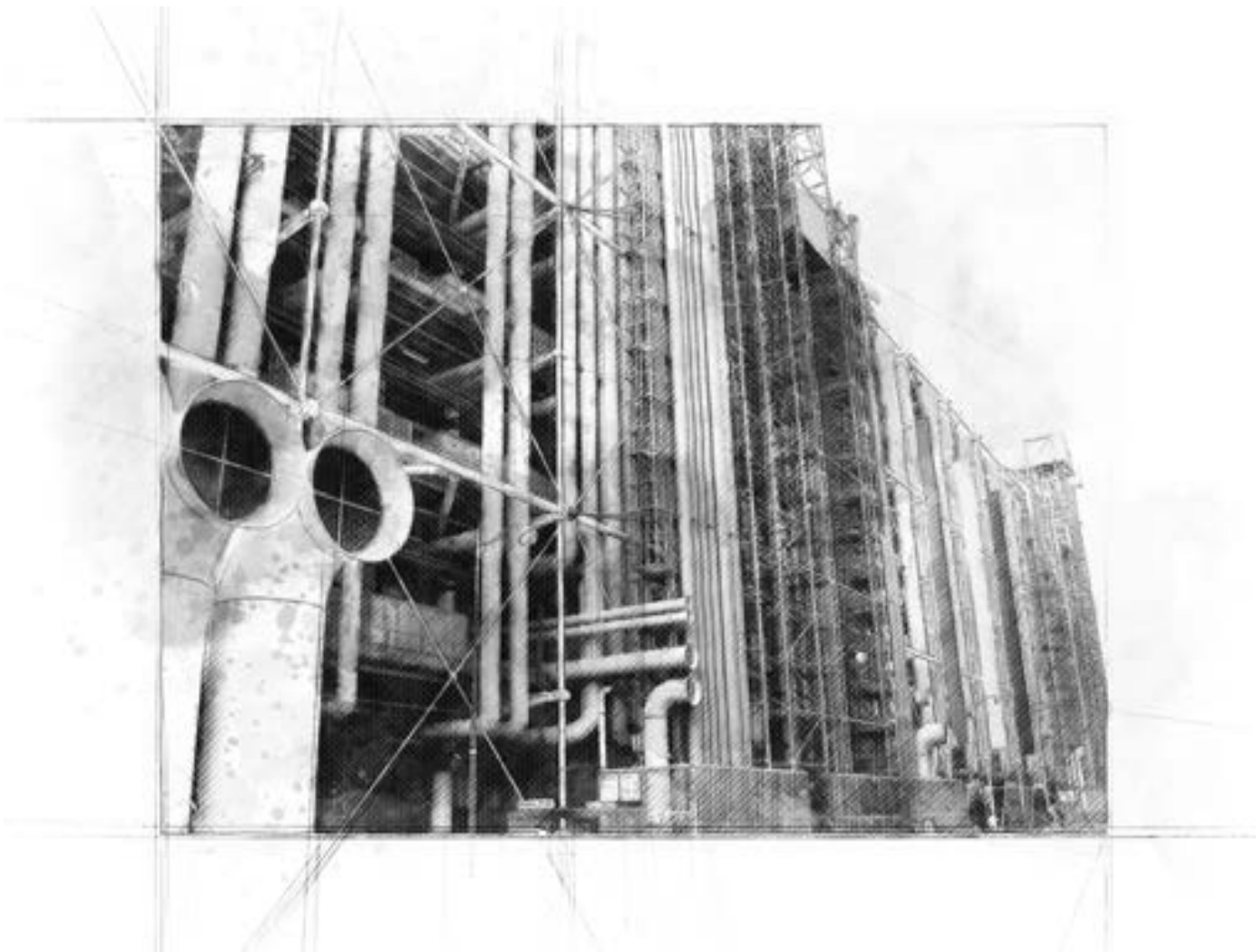




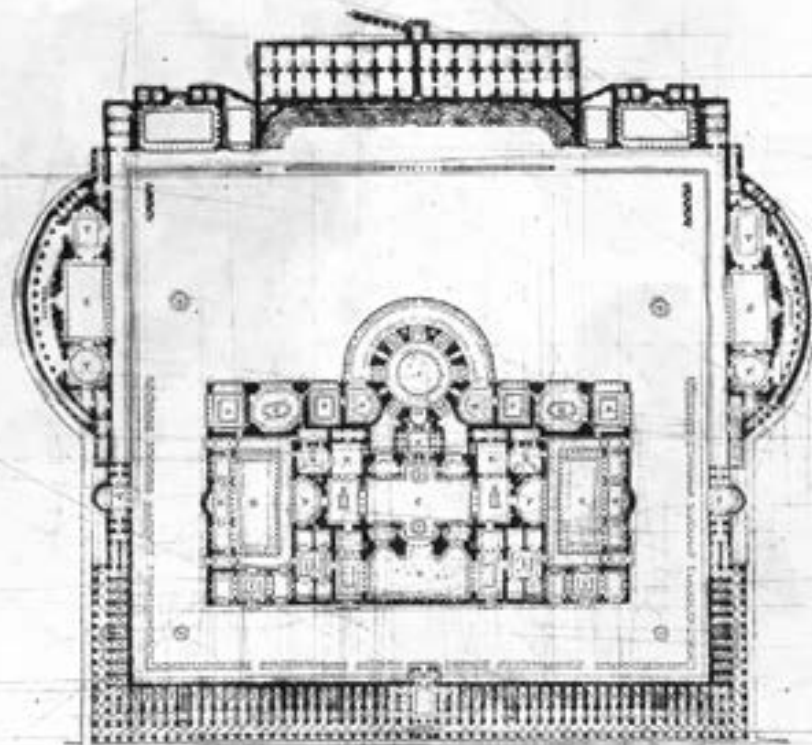
I - 28 Michelangelo, San Pietro, Roma, metà del XVI sec.



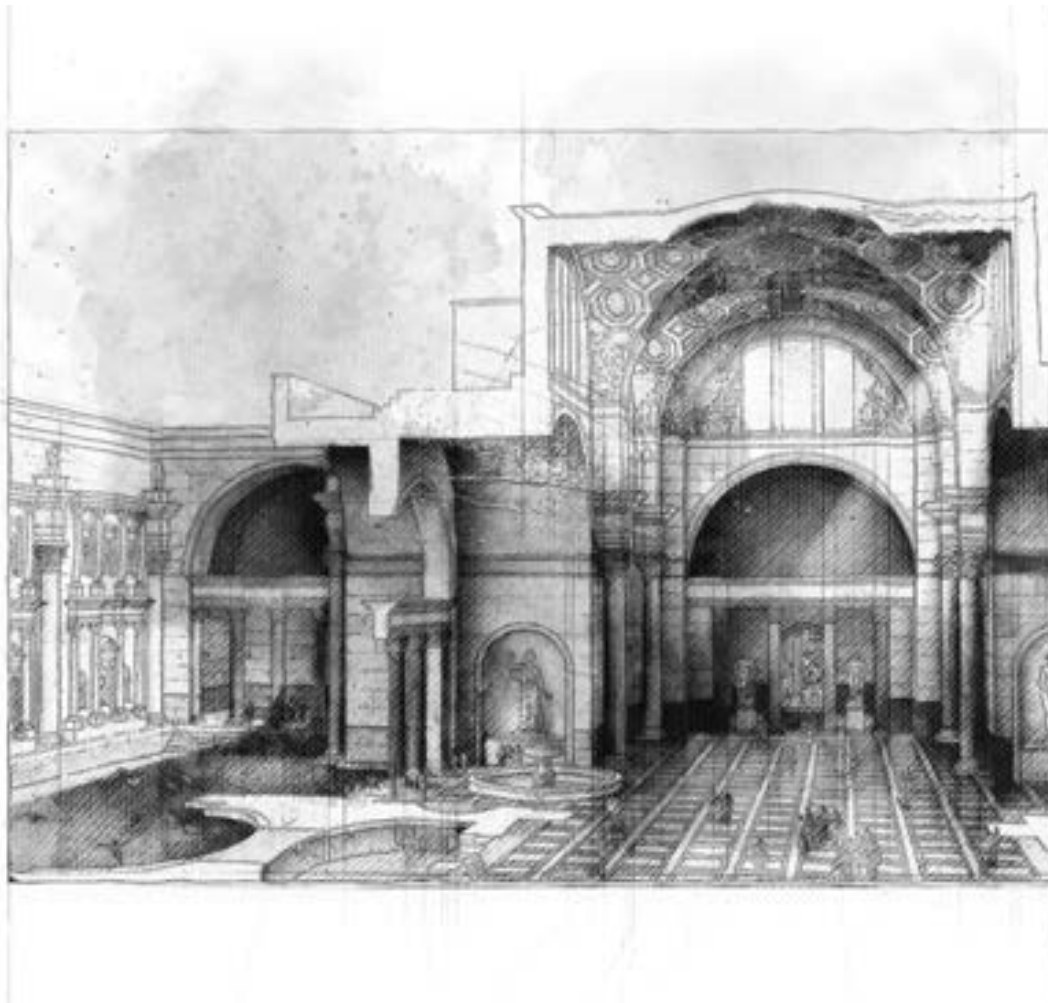
I - 29 Ludwig Mies van der Rohe, IIT Campus, Chicago, 1945



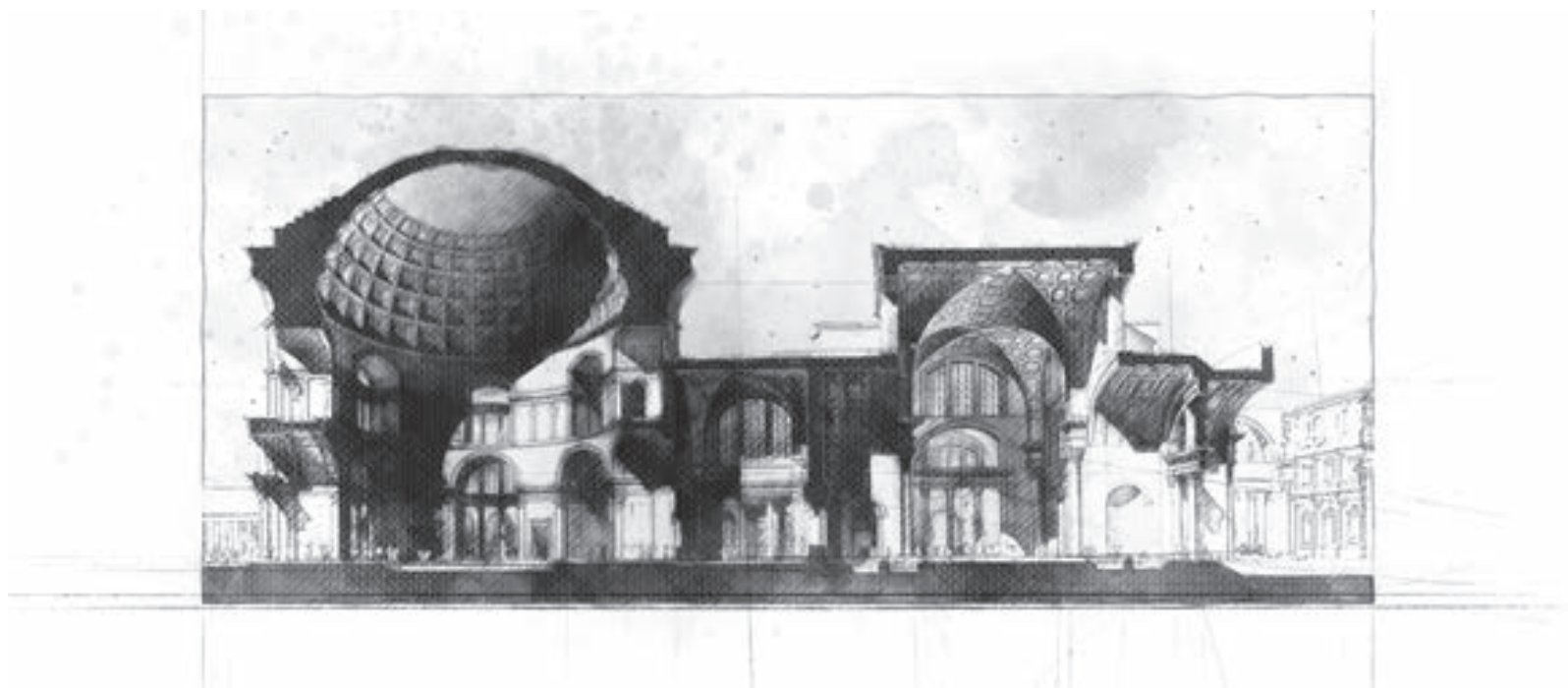
I - 30 Piano & Rogers, Centre Pompidou, Paris, 1977



I - 31 Terme di Caracalla, Roma, III sec. d.C.



I - 32 Terme di Caracalla, Roma, III sec. d.C.



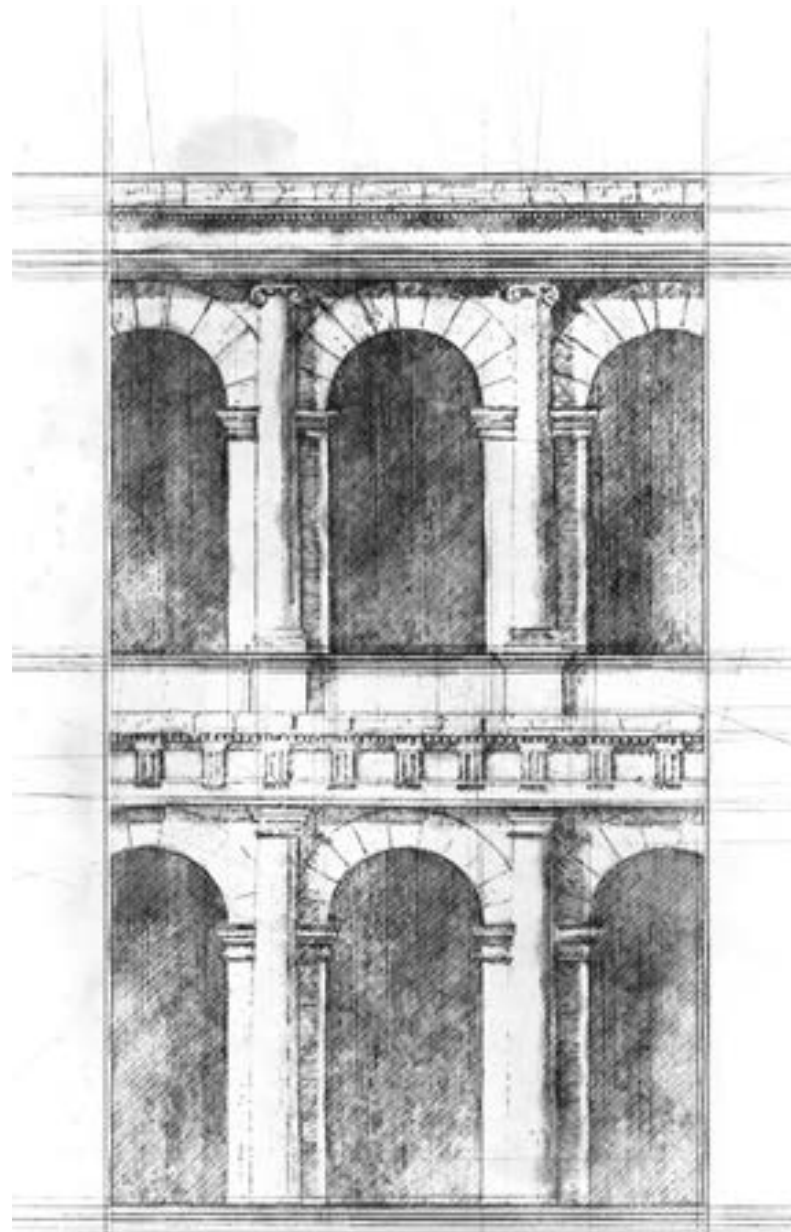
I - 33 Terme di Caracalla, Roma, III sec. d.C.



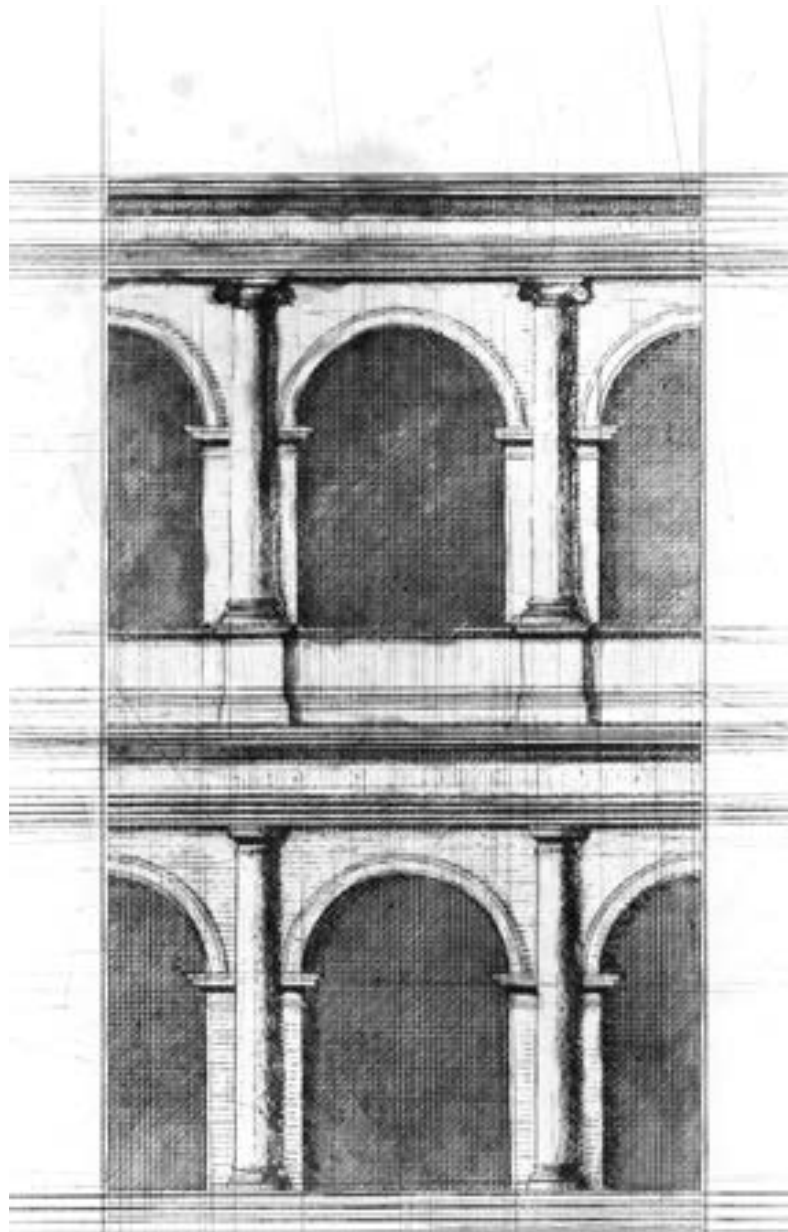


I - 34 Pantheon, Roma, II sec. d.C.

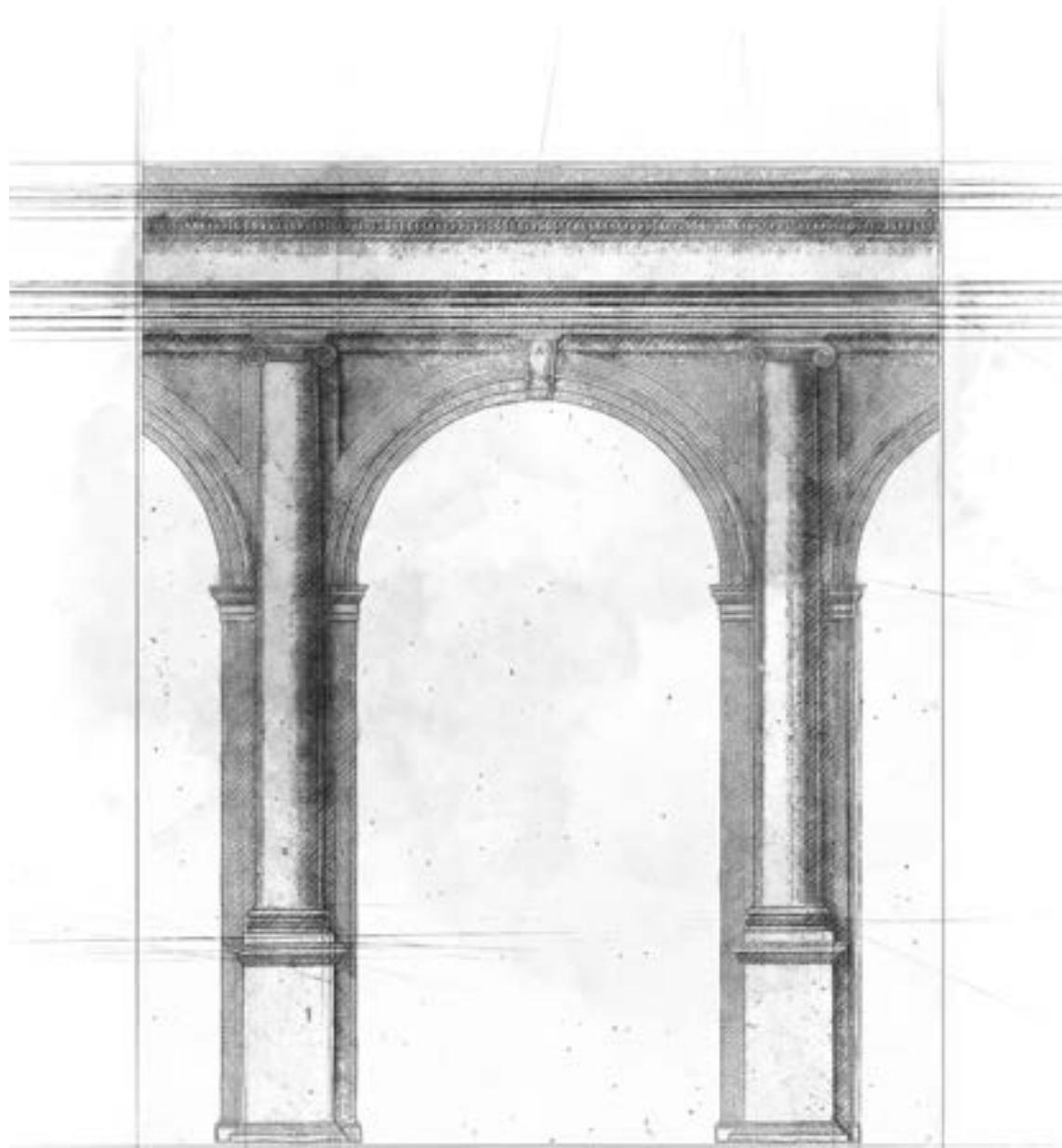
Ogni edificio può essere lodato sotto tre punti di vista: o per abilità del costruttore, o per la magnificenza, o per la composizione. Quando si vedrà un'opera magnificamente compiuta, si loderanno le spese del proprietario; se si apprezza la sagacia costruttiva si approverà la precisione del costruttore; se invece un edificio avrà un'elegante autorevolezza per proporzioni e rapporti modulari, allora la gloria incoronerà l'architetto.



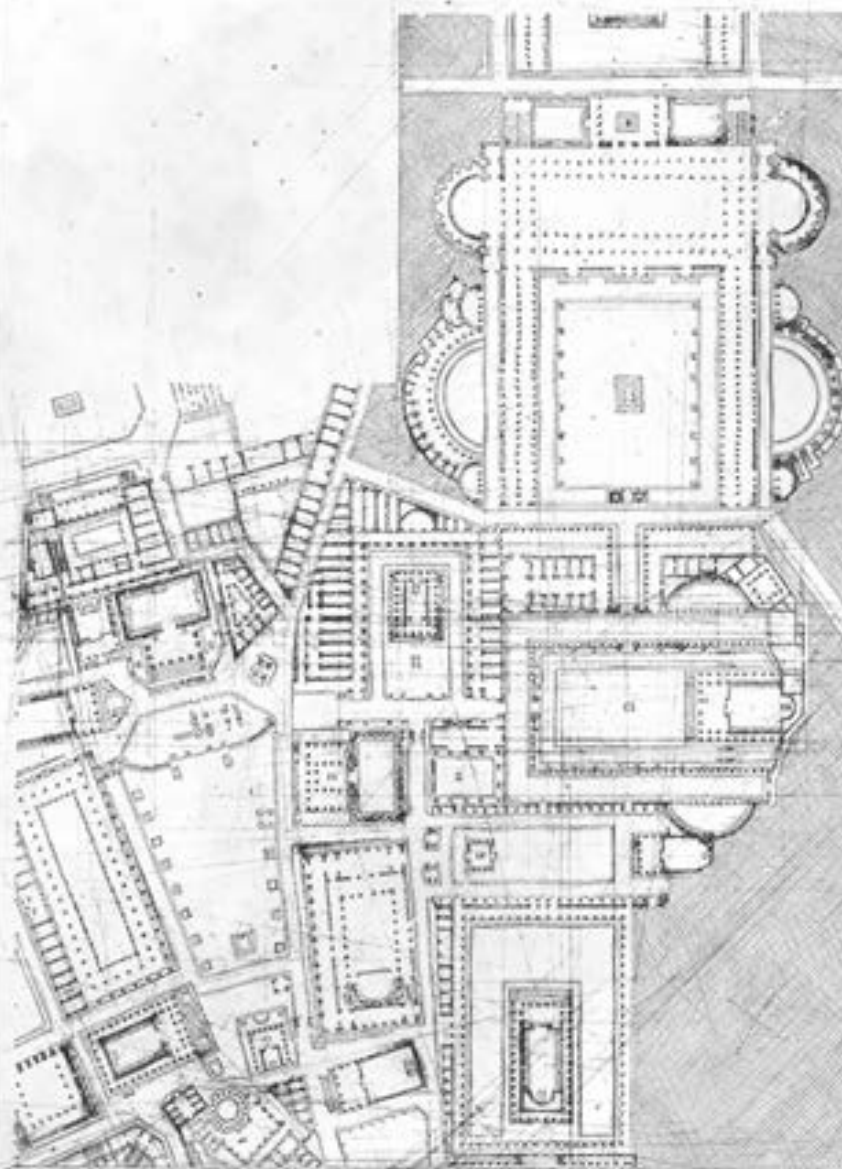
I - 36 Teatro di Marcello, Roma, I sec. a.C.



I - 37 Colosseo, Roma, I sec. d.C.

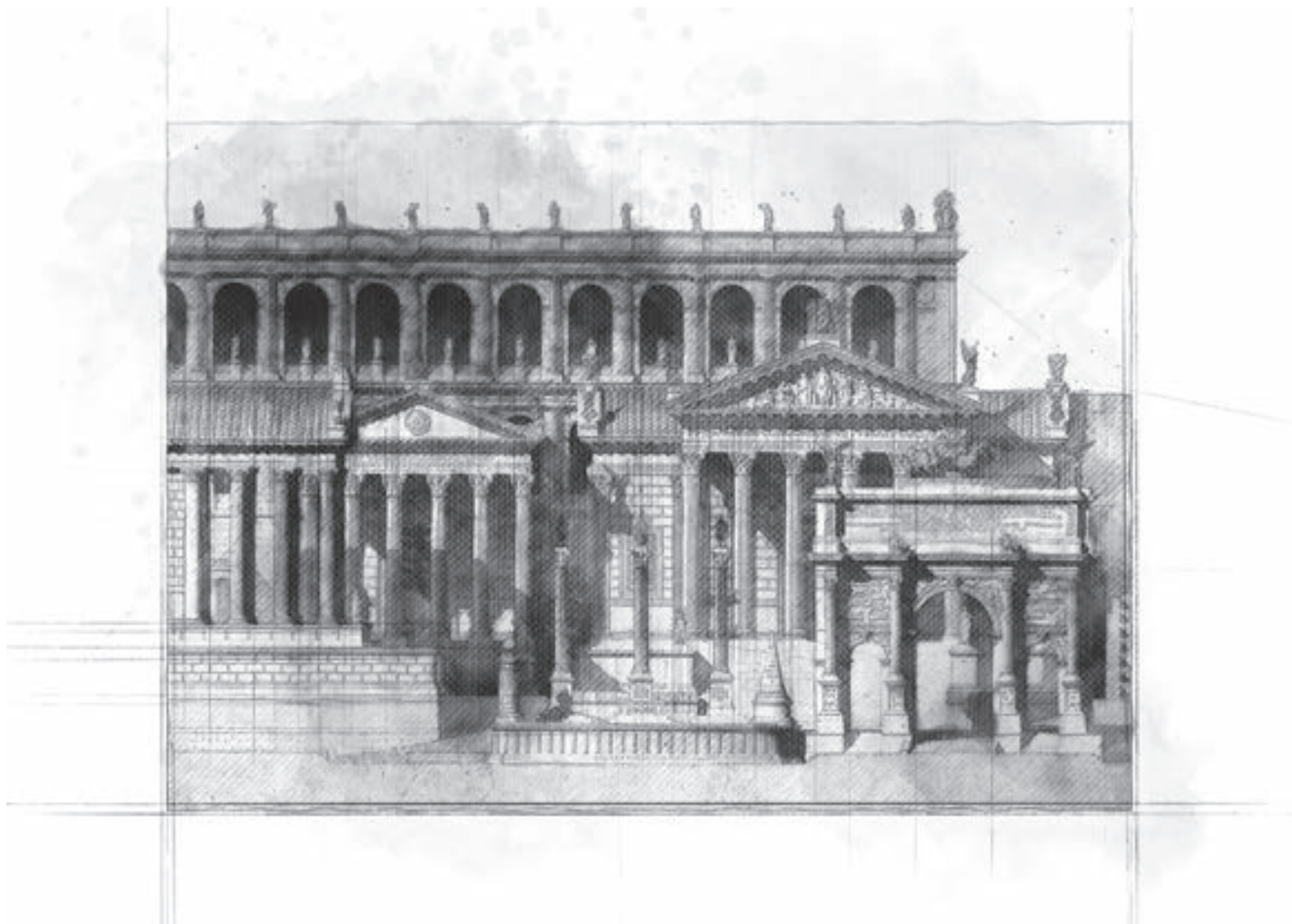


I - 38 Jacopo Barozzi da il Vignola, Loggia di ordine ionico, 1562



I - 39 Fori, Roma, I sec. a.C., IV sec. d.C.

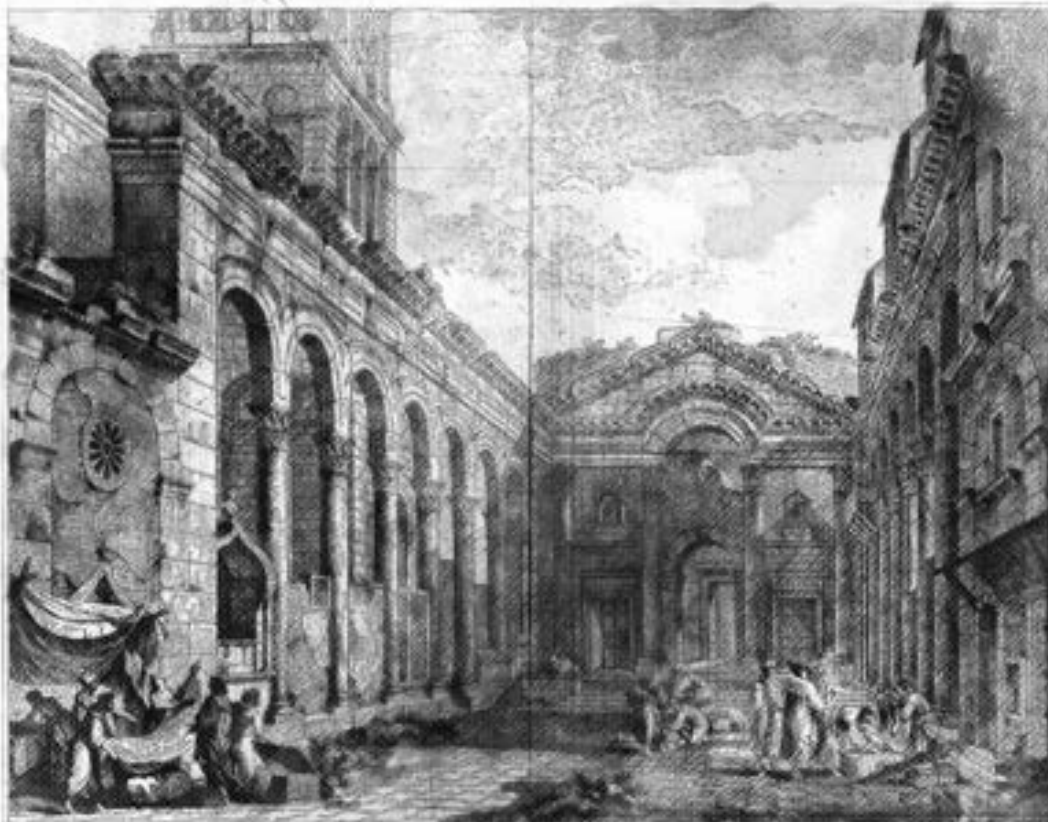




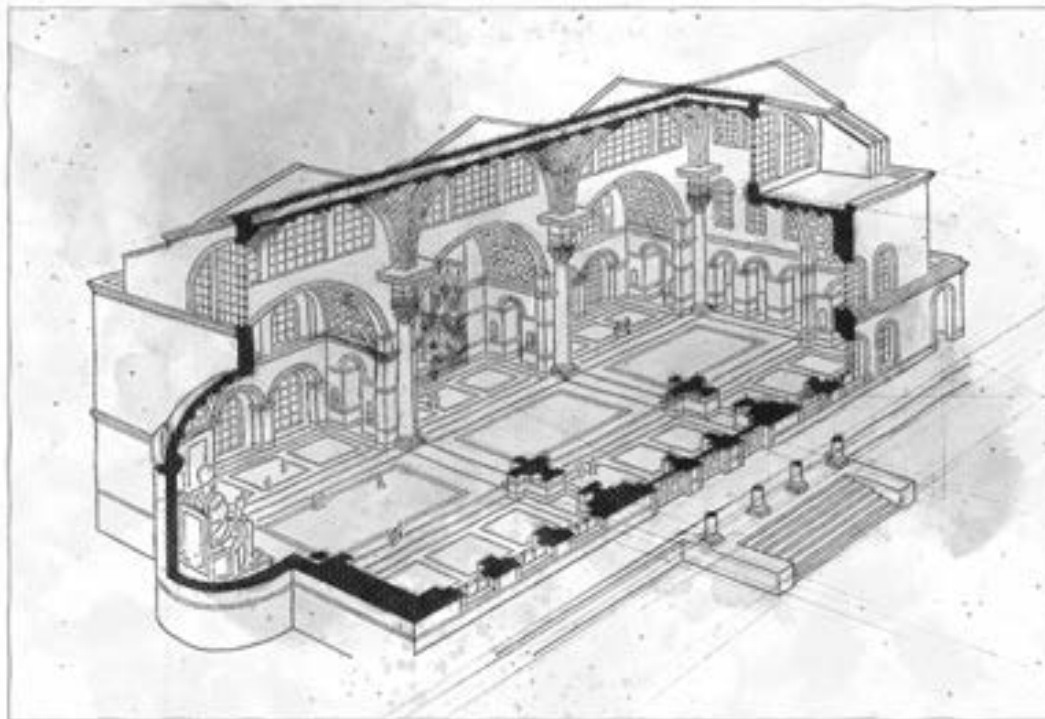
I - 40 Fori, Roma, I sec. a.C., IV sec. d.C.



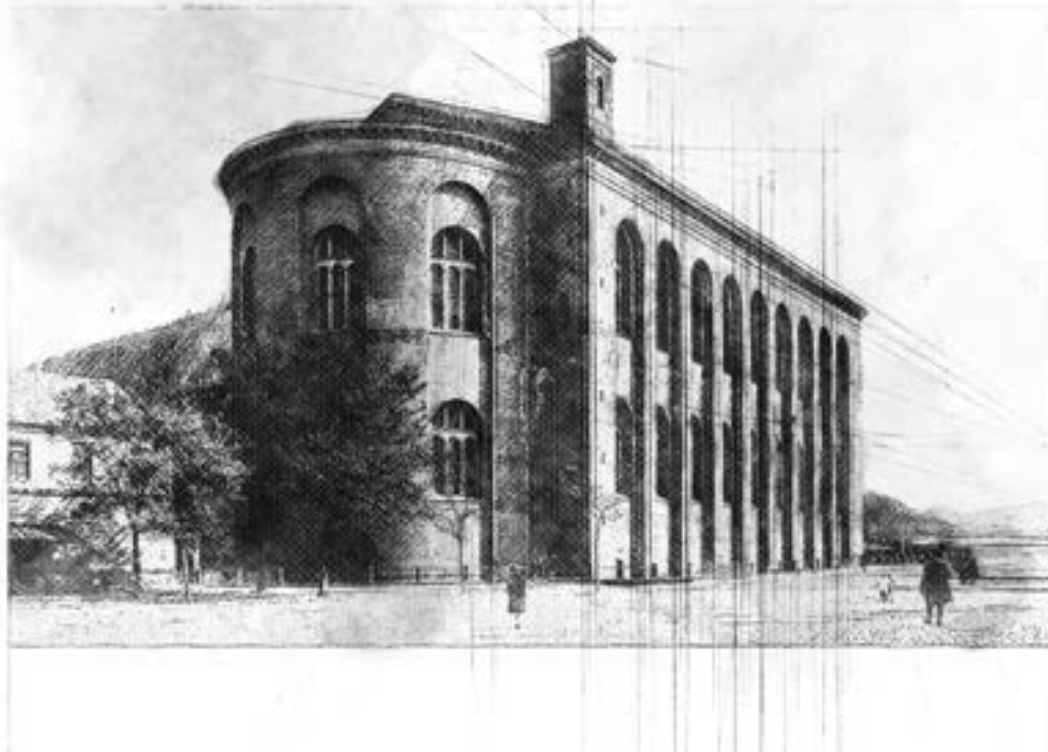
I - 41 Giovanni Battista Piranesi, Campo Marzio, 1762



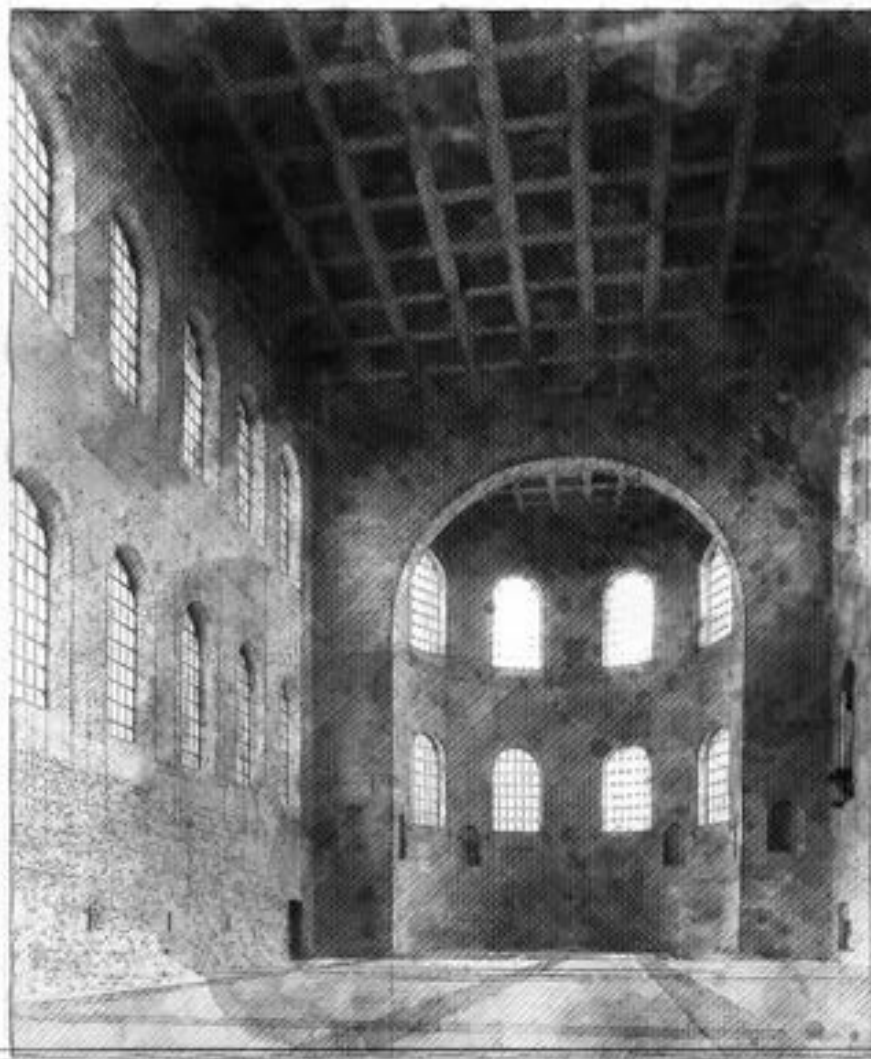
I - 42 Peristilio del Palazzo di Diocleziano, Spalato, III - IV sec. d.C.



I - 43 Basilica di Massenzio (Costantino), Roma, IV sec. d.C.

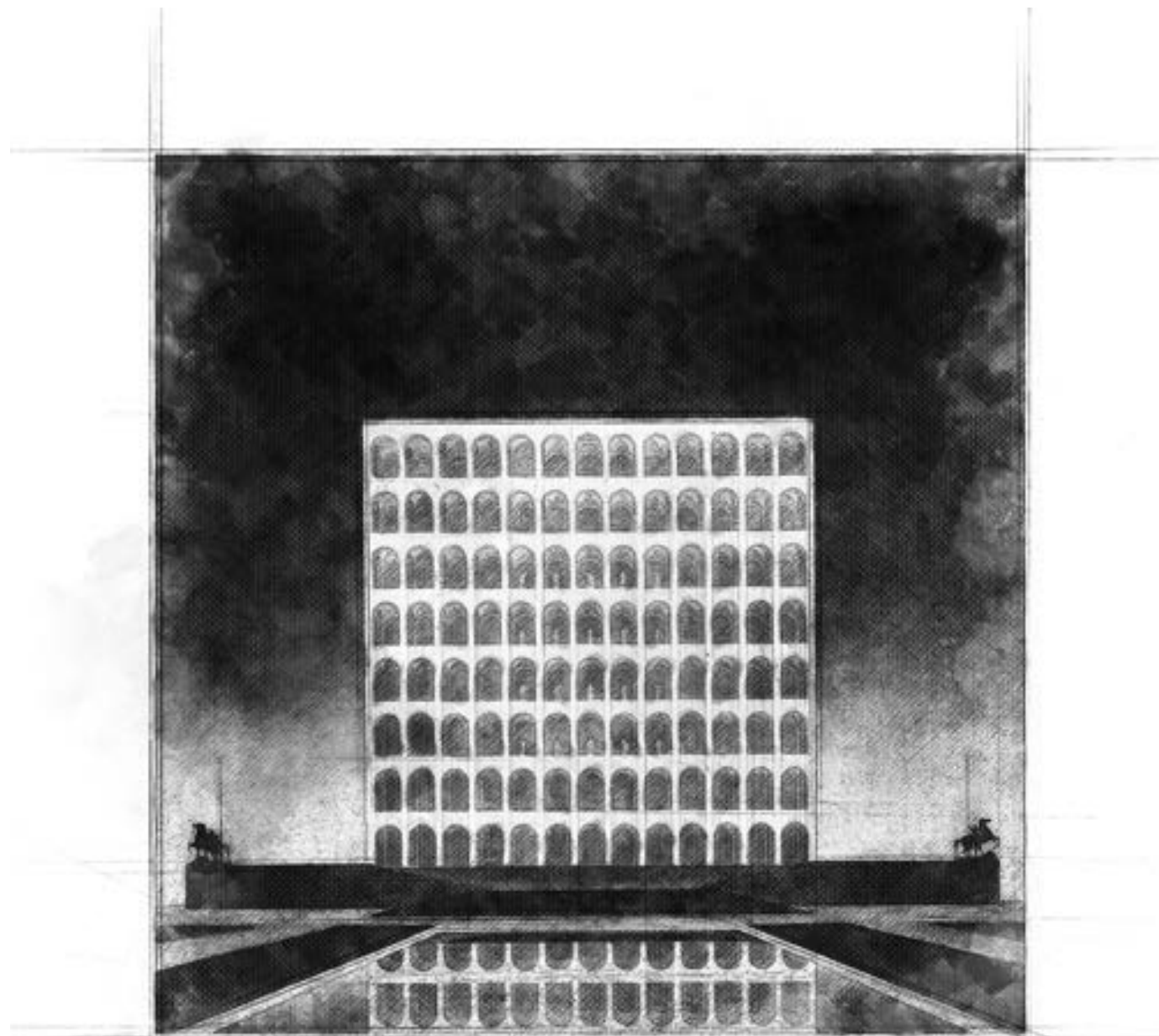


I - 44 Basilica di Costantino, Treviri IV sec. d.C.

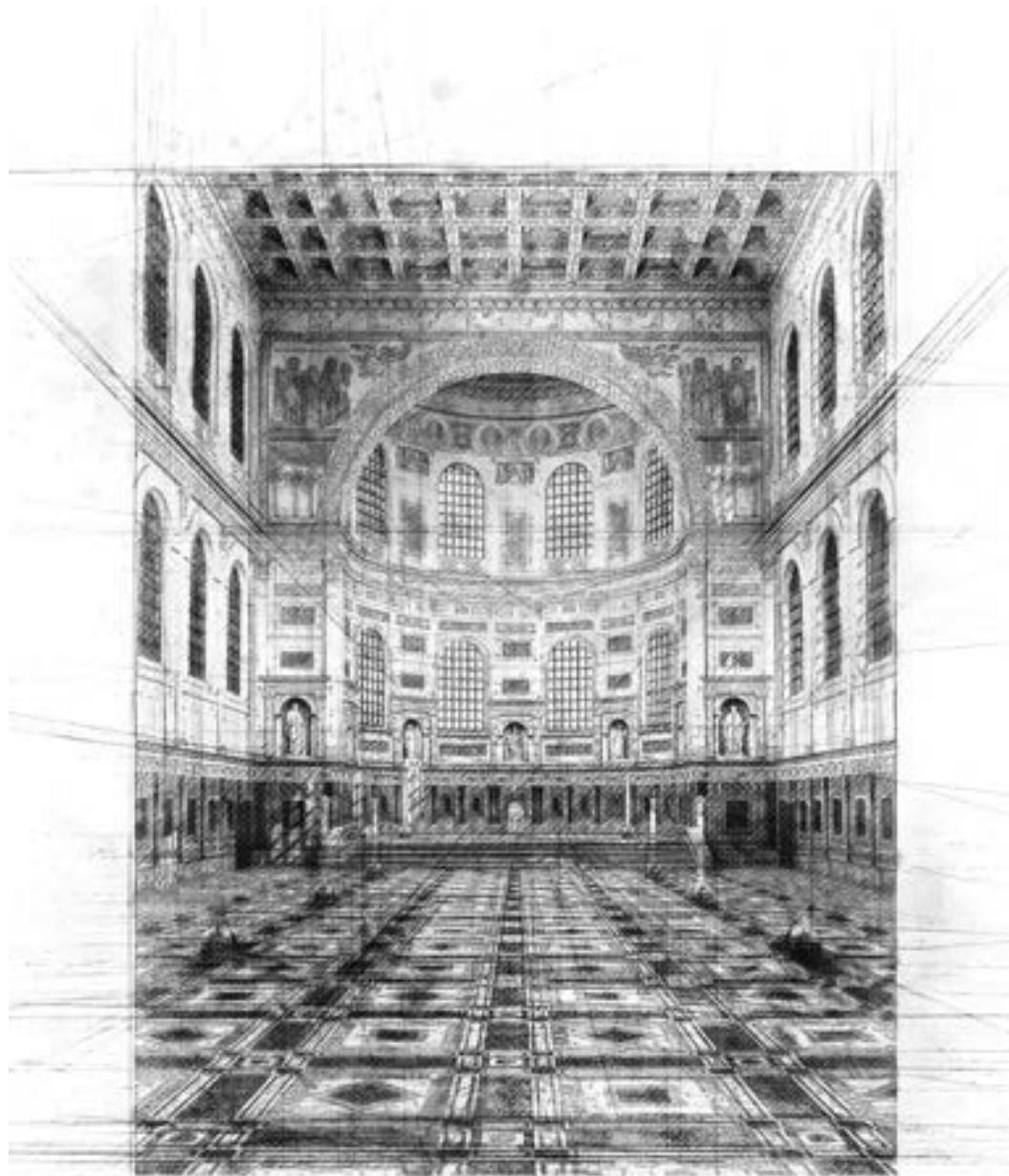


I - 45 Basilica di Costantino, Treviri IV sec. d.C.



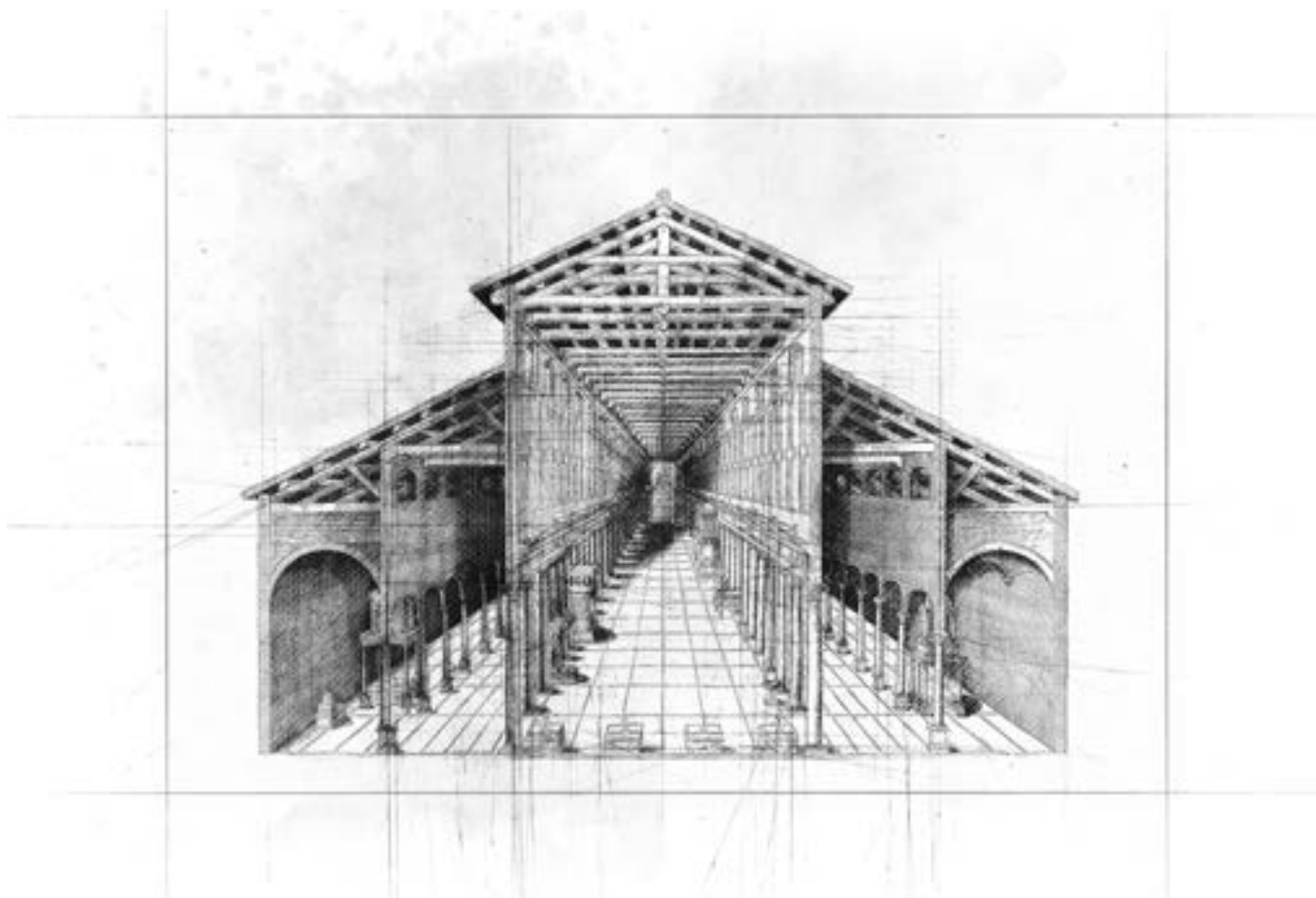


I - 46 Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula e Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, 1937

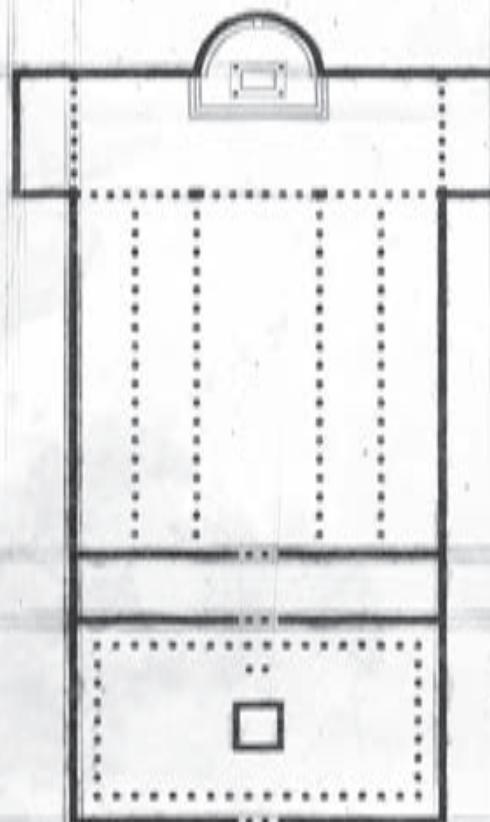


I - 47 Basilica di Costantino, Treviri IV sec. d.C. (restituzione)

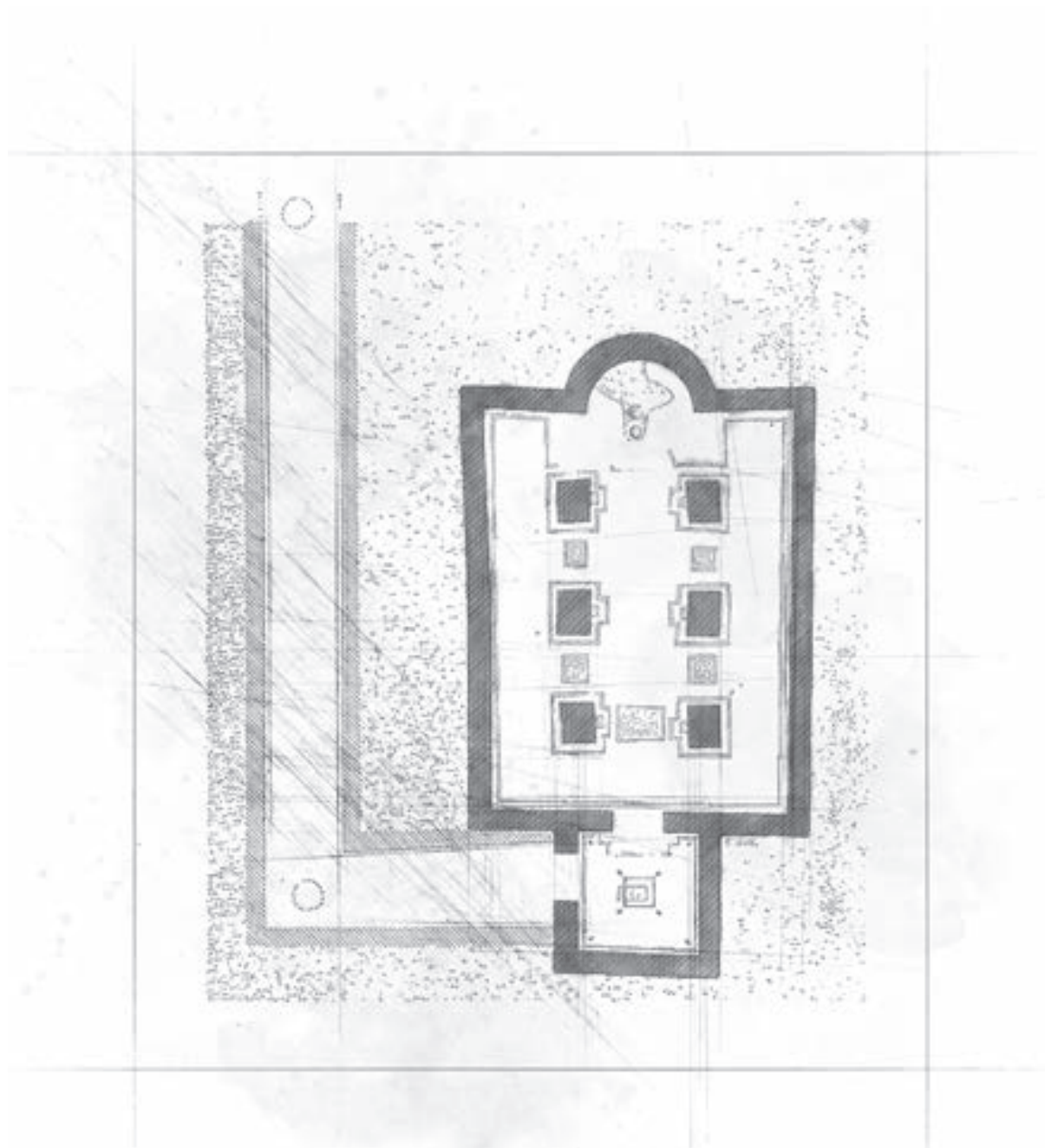
Tutti, per così dire, affermano che la bellezza visibile nasce dalla simmetria delle parti, l'una in rapporto all'altra, e ciascuna in rapporto all'insieme. Se fosse vera questa opinione, i colori belli, come la luce del Sole, sarebbero al di fuori della bellezza, perché sono semplici e non derivano affatto la loro bellezza dall'armonia delle parti. E l'oro, come mai è bello? E le luci che vediamo nella notte che cosa le rende belle?



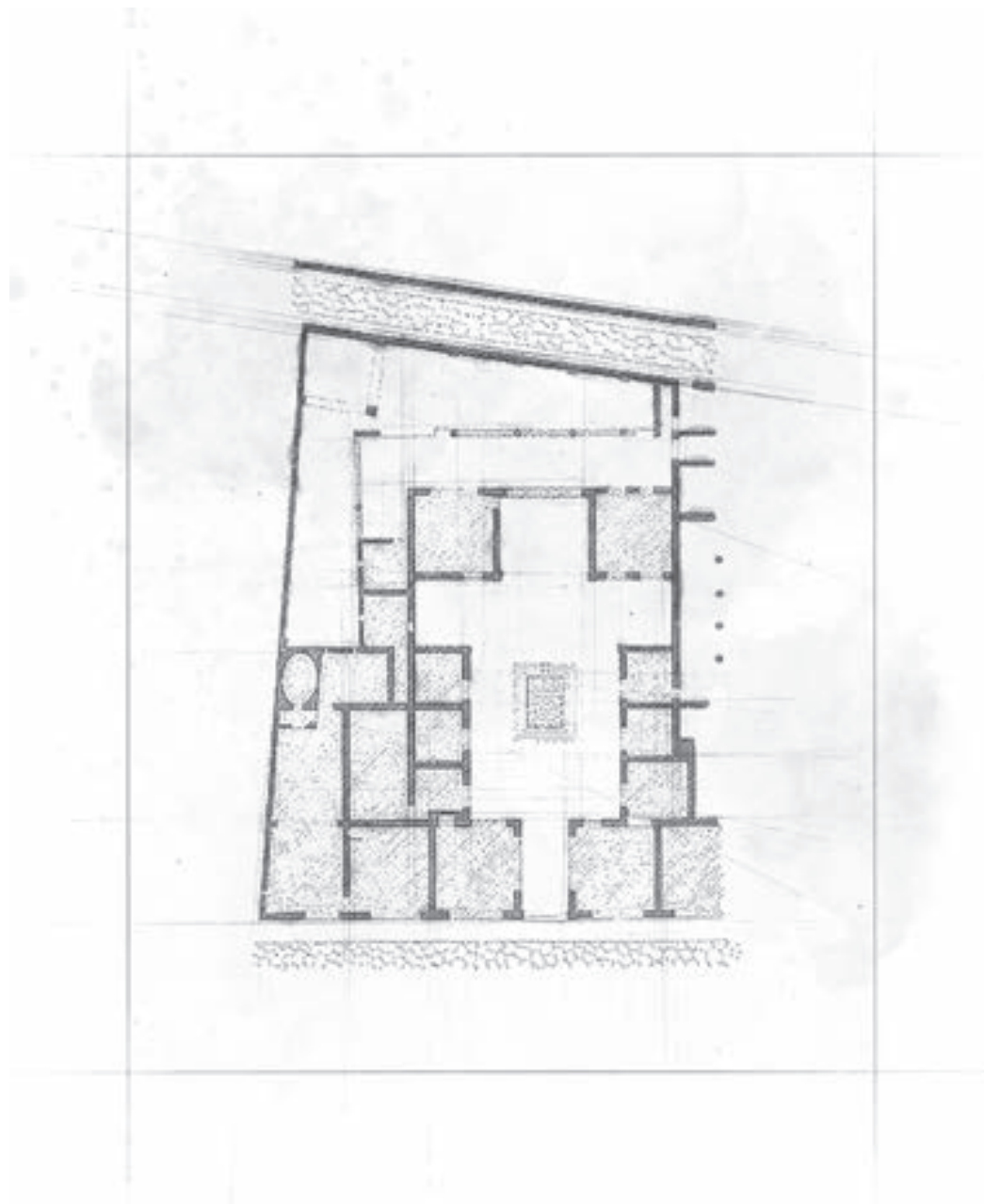
I - 49 Basilica di San Pietro, Roma, IV sec. d.C.



I - 50 Basilica di San Pietro, Roma, IV sec. d.C.

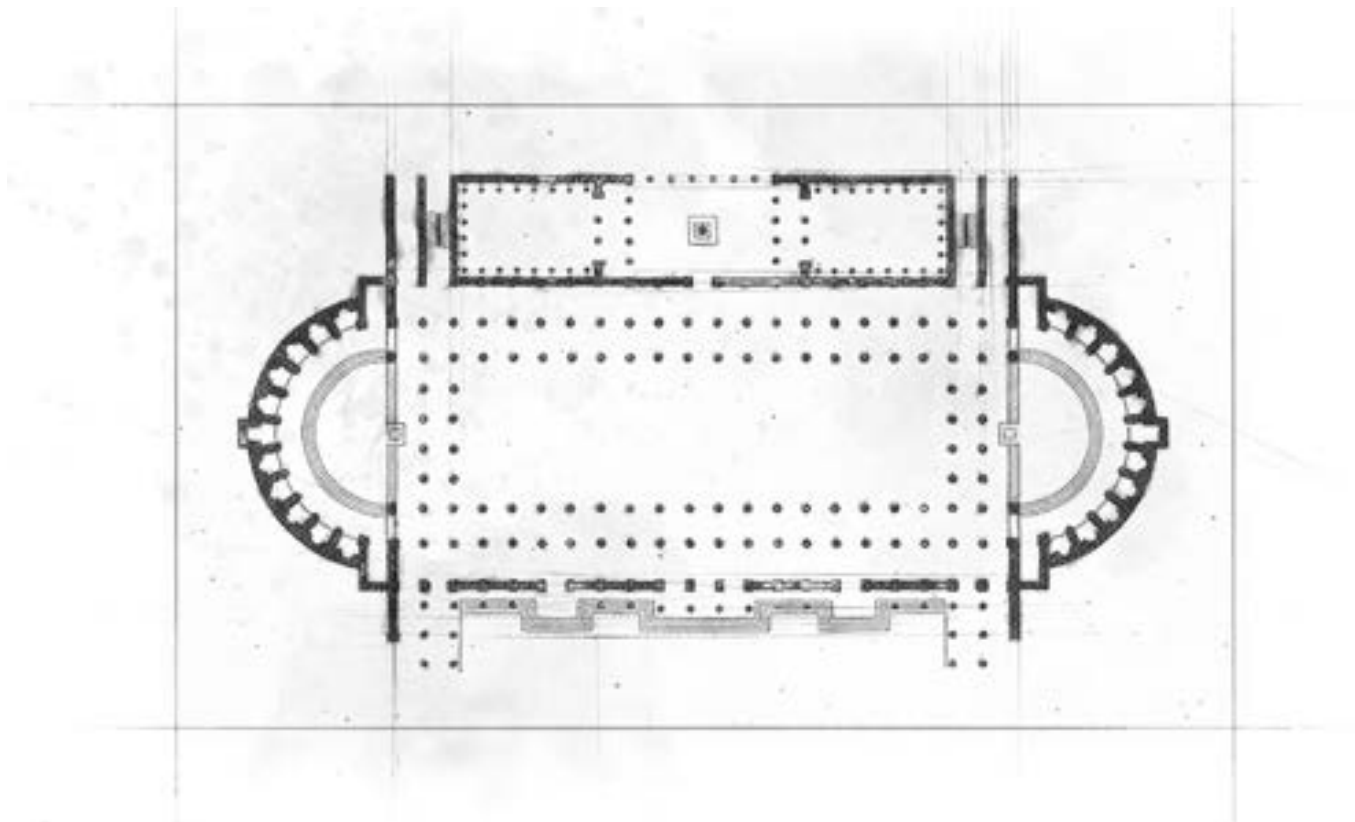


I - 51 Basilica di Porta Maggiore, Roma, I sec. d.C.

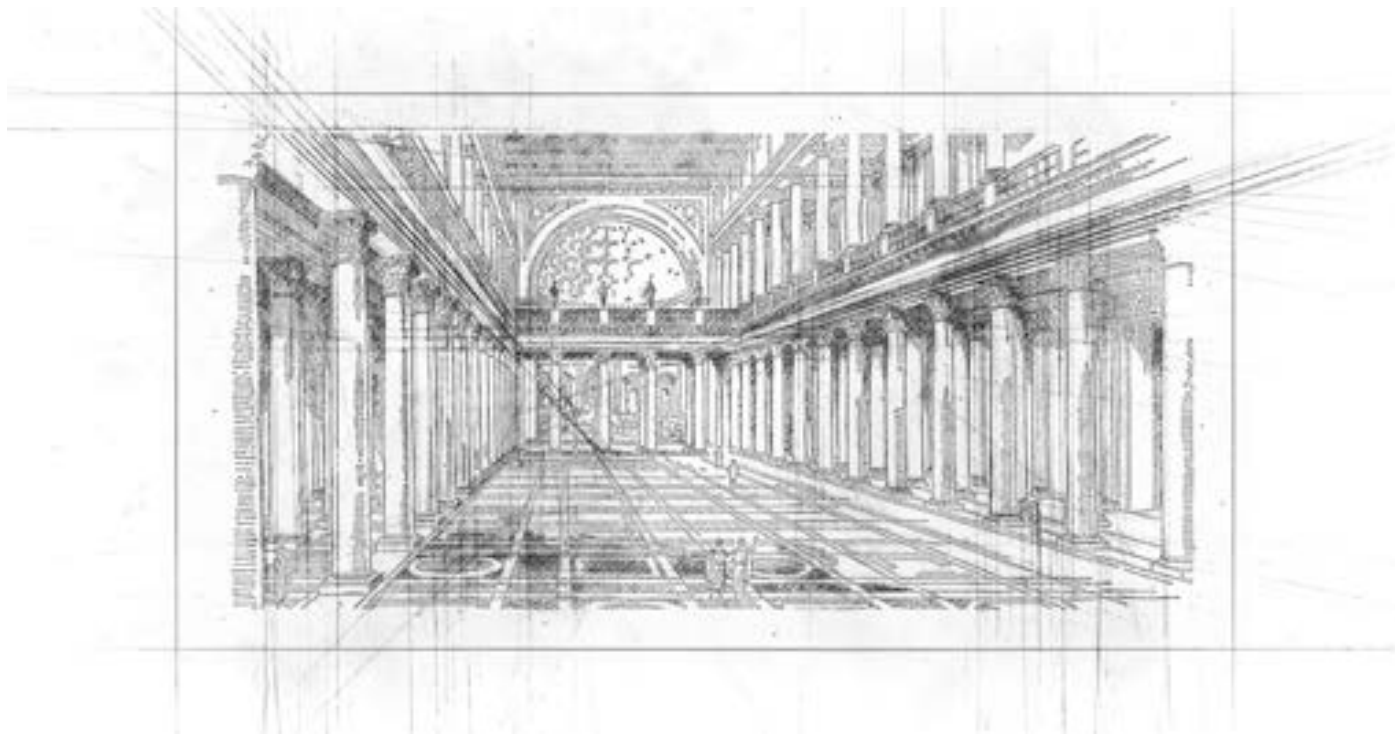


I - 52 Casa di Sallustio, Pompei, II a.C.

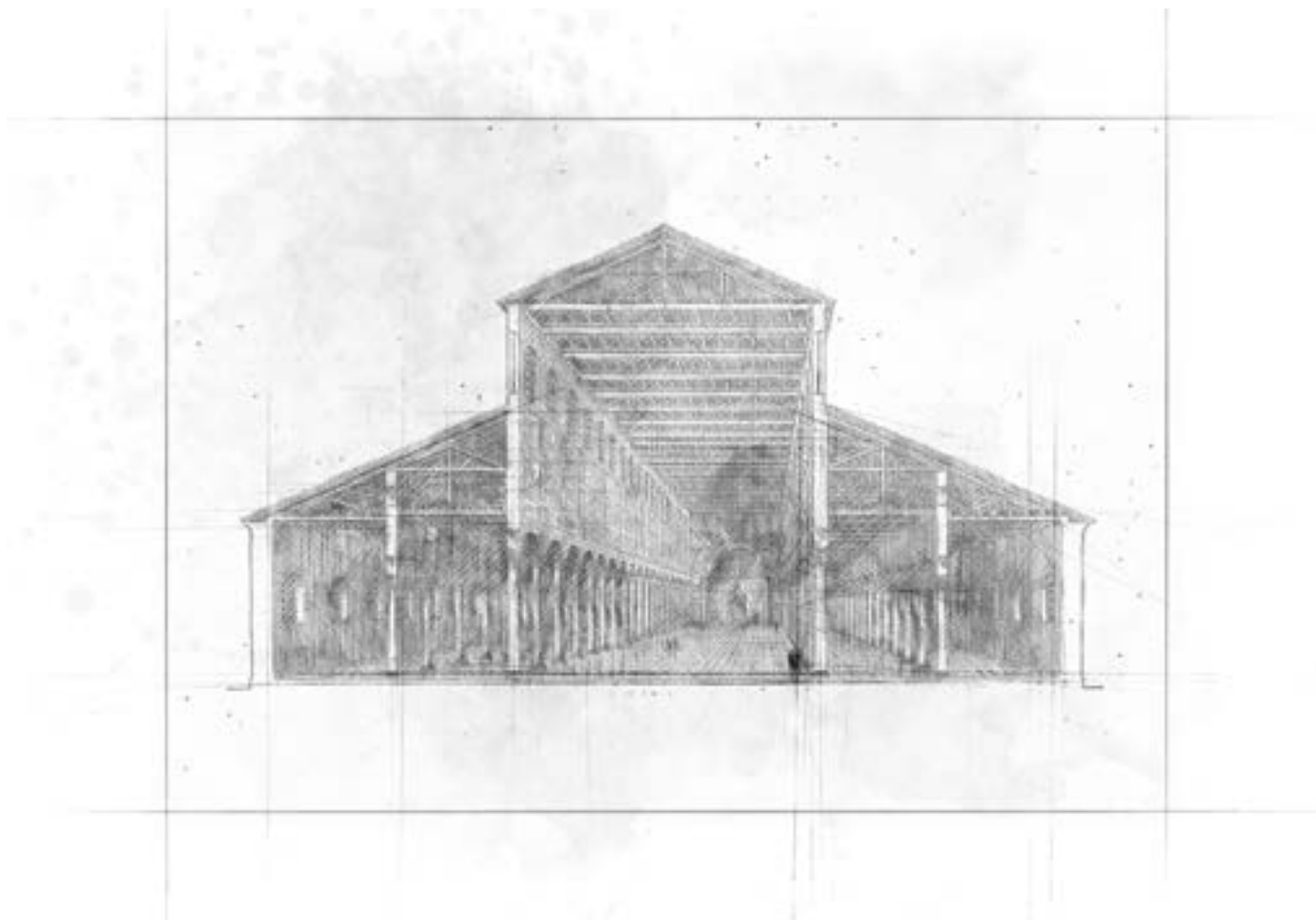




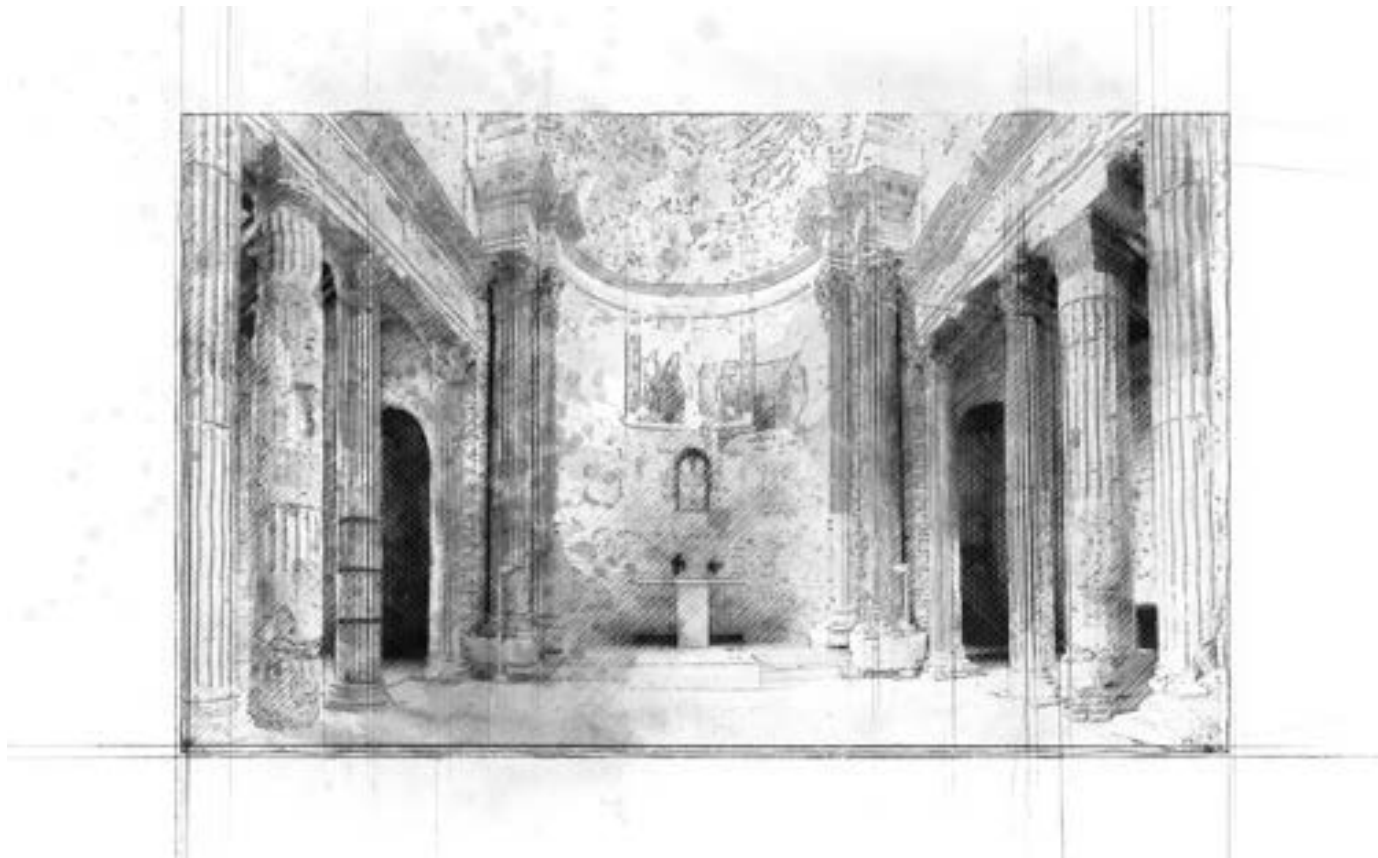
I - 53 Basilica Ulpia, Roma, II sec. d.C.



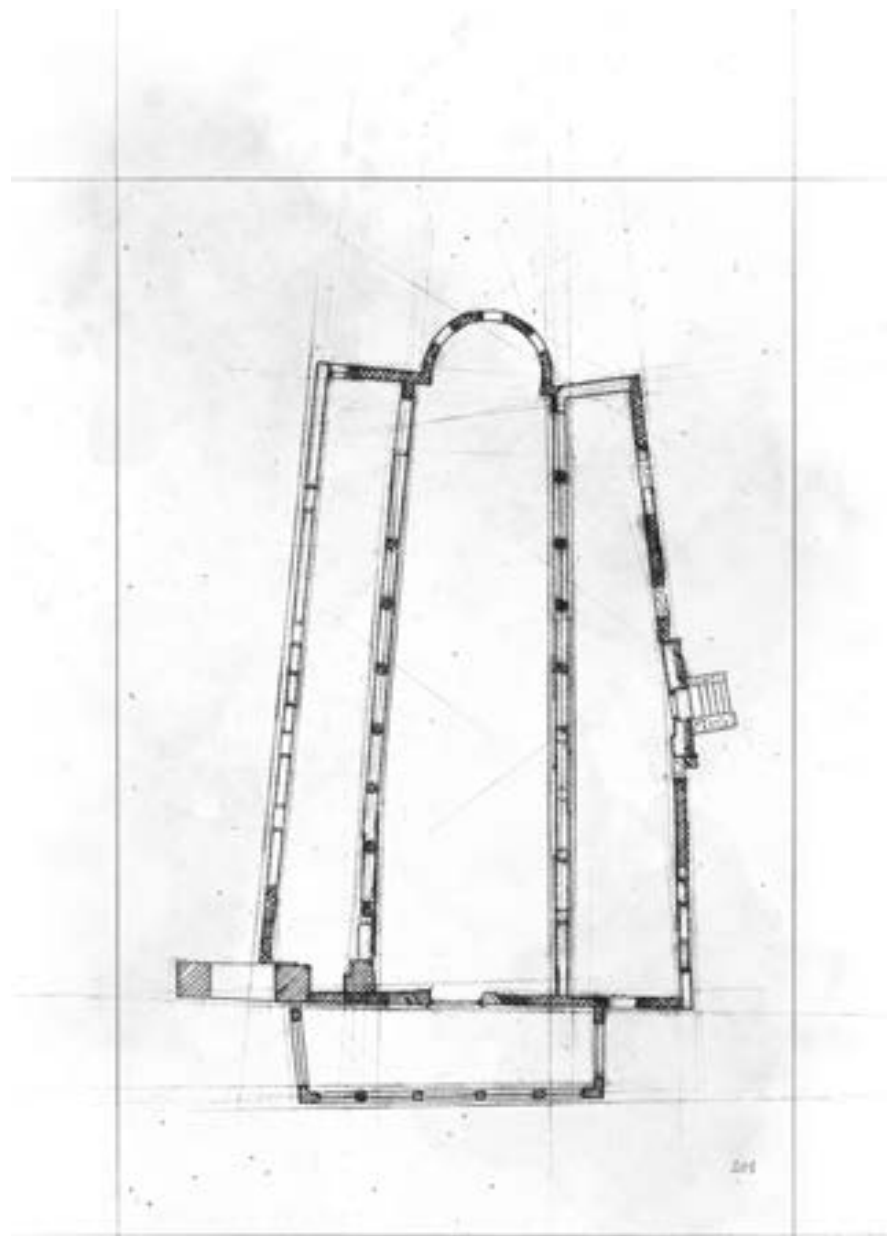
I - 54 Basilica Ulpia, Roma, II sec. d.C. (restituzione)



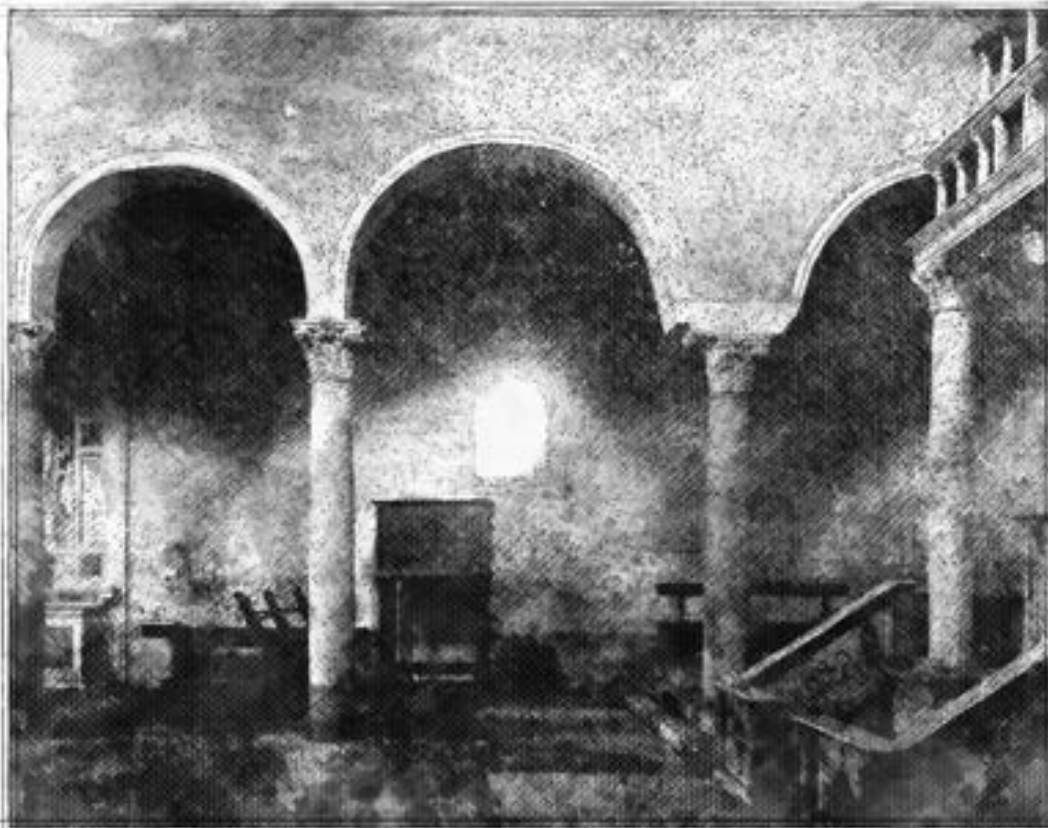
I - 55 Basilica di San Paolo fuori le mura, Roma, IV sec. d.C.



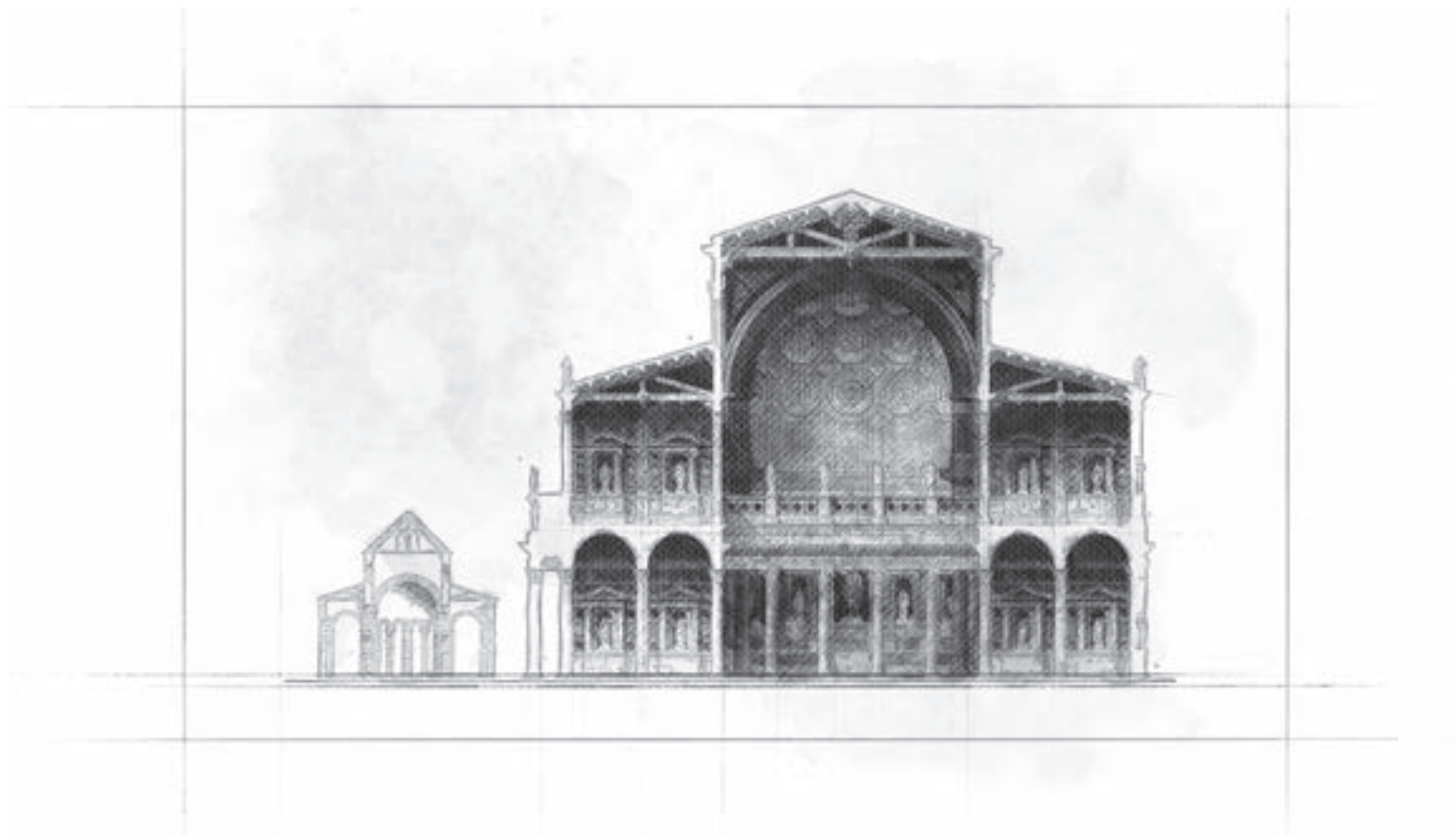
I - 56 Chiesa di San Salvatore, Spoleto, VIII sec.



I - 57 Chiesa di San Giorgio in Velabro, Roma, IX sec. d.C.

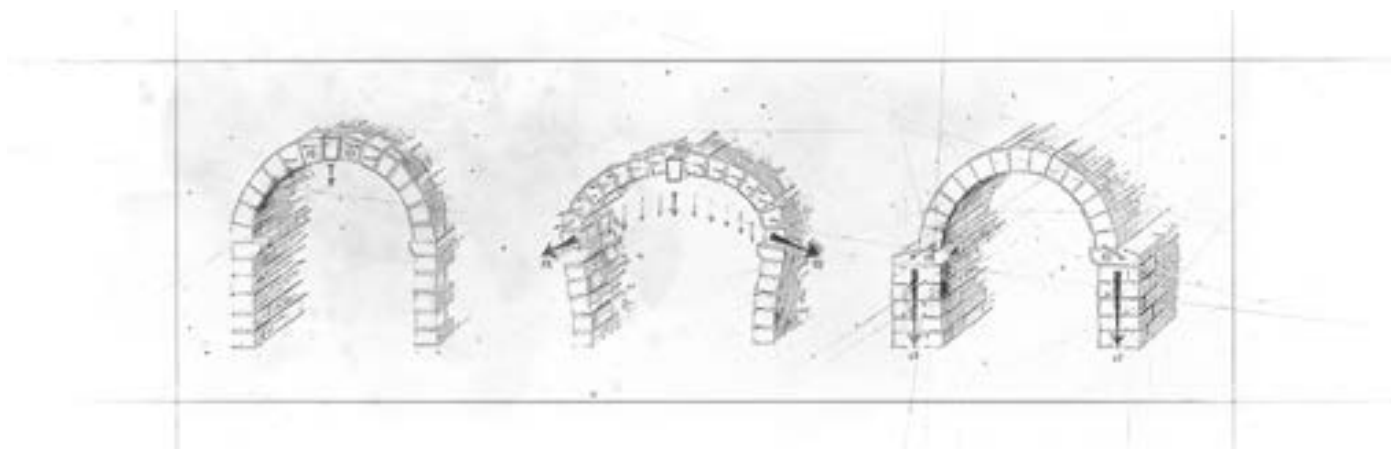


I - 58 Chiesa di San Giorgio in Velabro, Roma, IX sec. d.C.

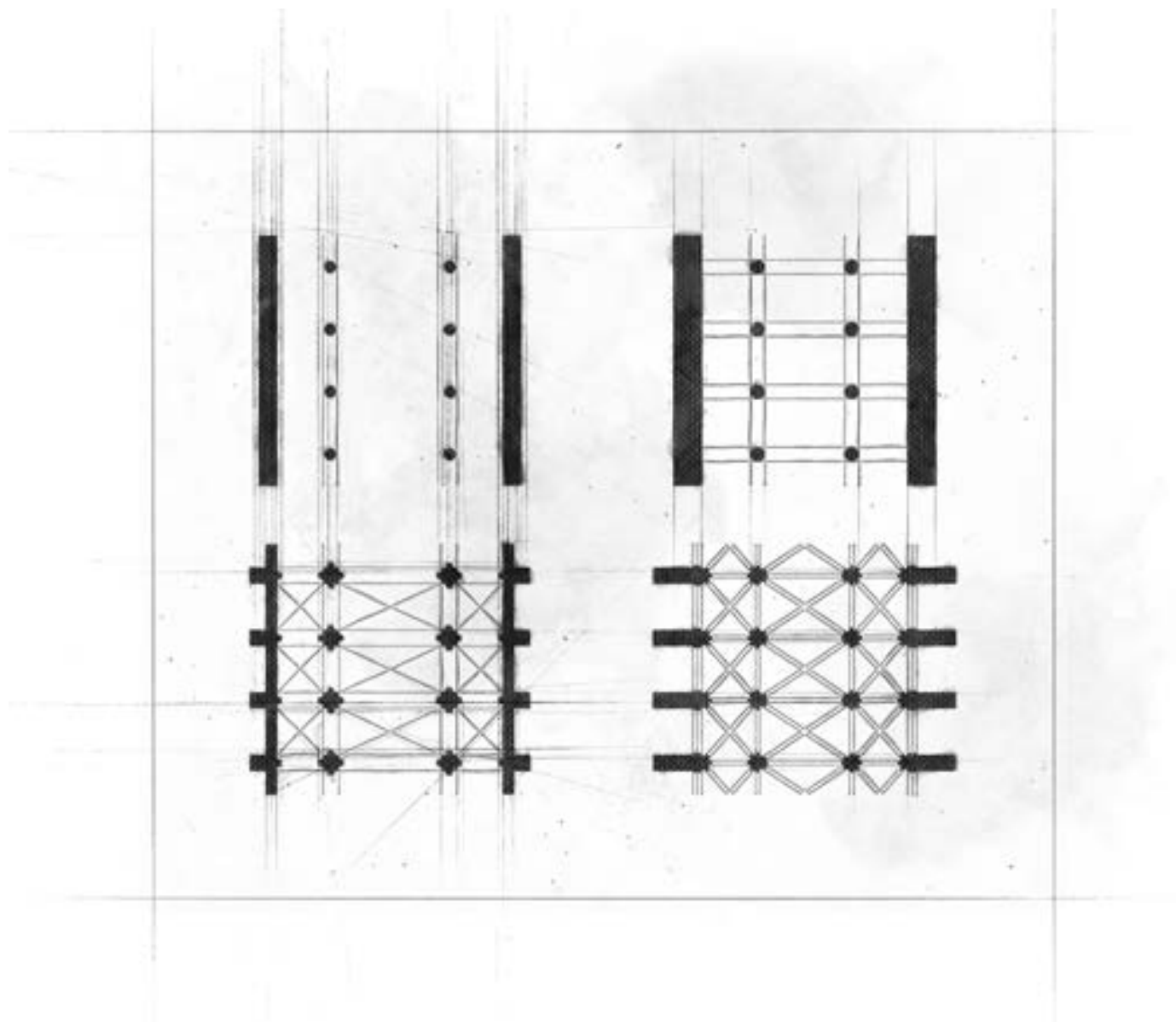


I - 59 Chiesa di Saint-Étienne de Vignory, XI sec. e Basilica Ulpia, Roma, II sec. d.C.

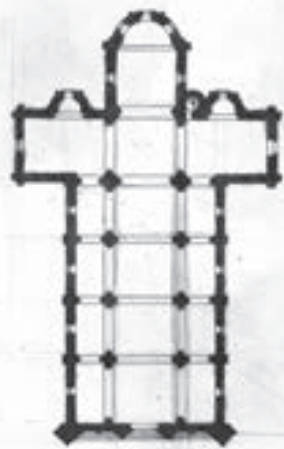




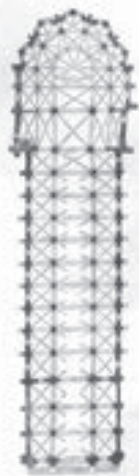
I - 60 Volta a botte, azione delle spinte



I - 61 Evoluzione della tipologia basilicale



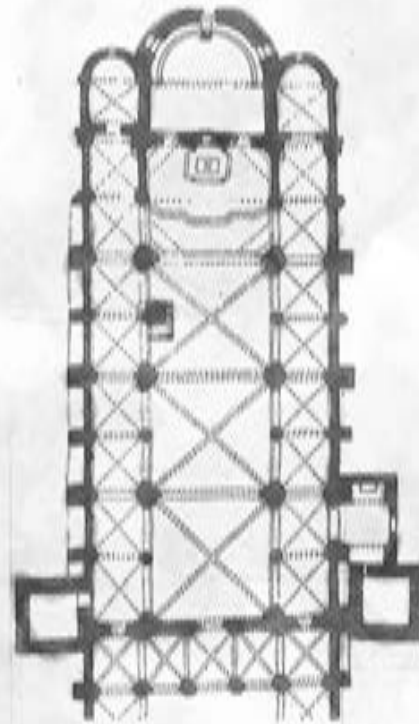
I - 62 Chiesa di Saint-Nicolas de Civray, 1118



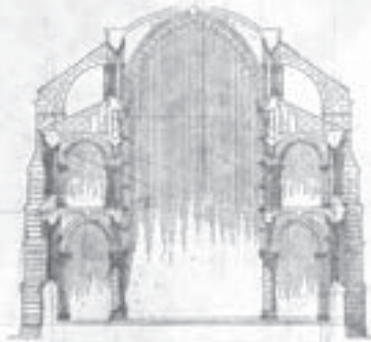
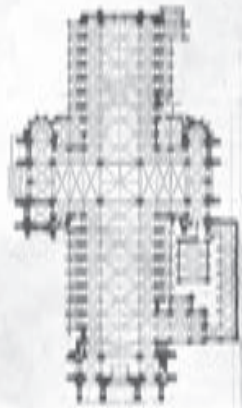
I - 63 Basilica di Ste-Madeleine, Vezelay, 1120



I - 64 Volte a crociera

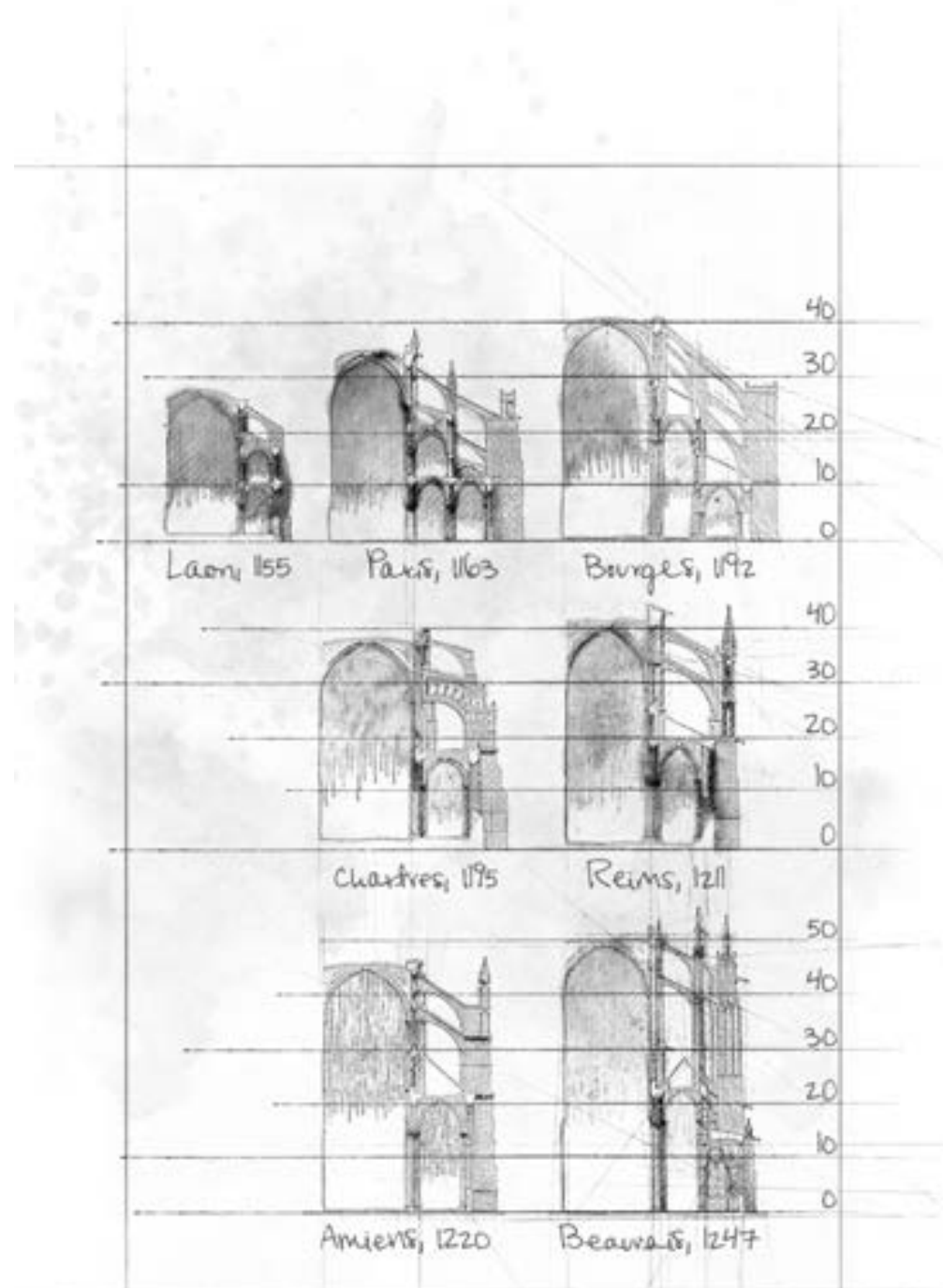


I - 65 Basilica di Sant'Ambrogio, Milano, XI sec. d.C.

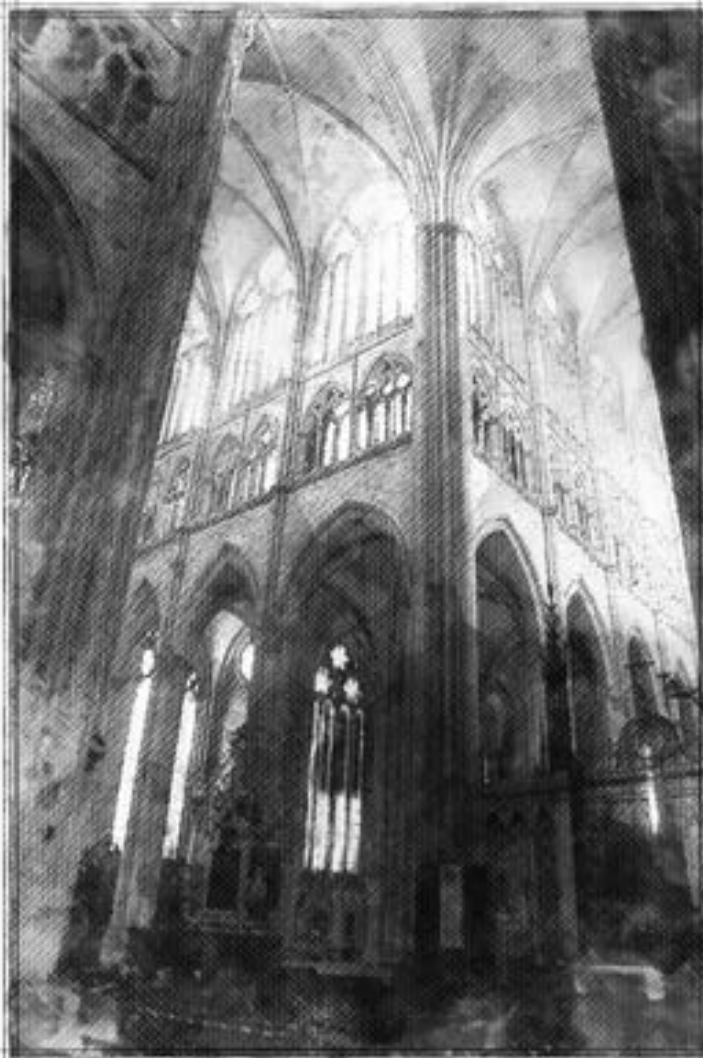


I - 66 Cattedrale di Notre-Dame, Laon, 1175





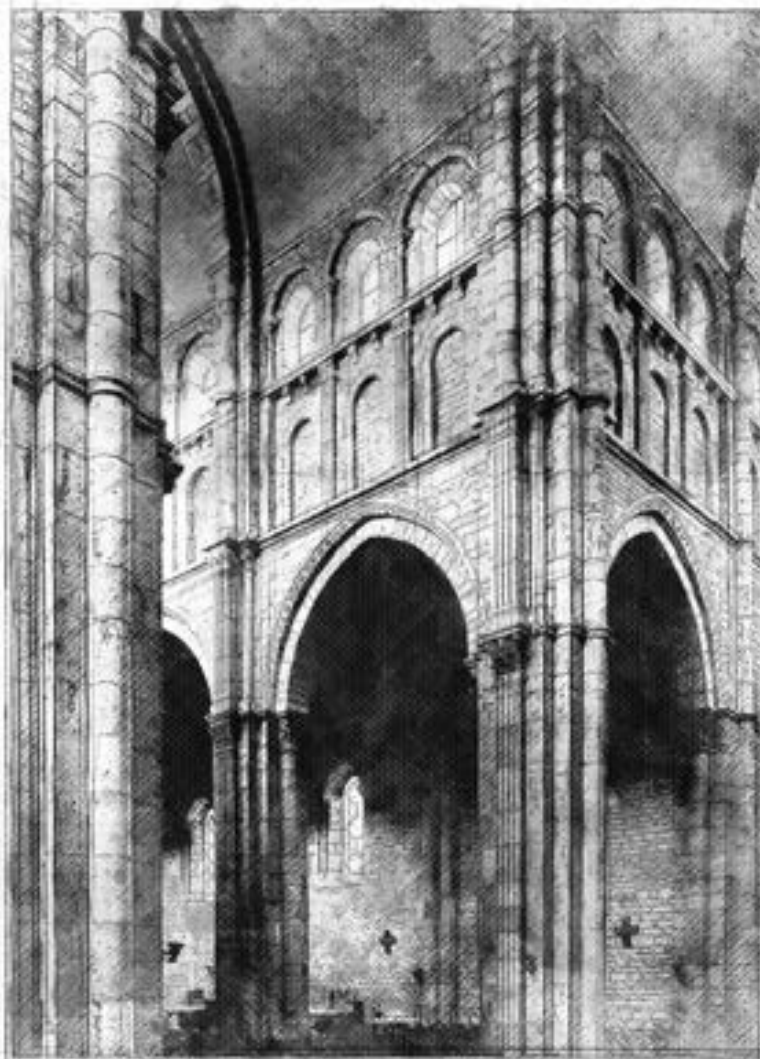
I - 67 Cattedrali gotiche, tavola comparativa



I - 68 Cattedrale di Notre-Dame, Amiens, 1220



I - 69 Gislebertus, Timpano del giudizio universale, Cattedrale di Saint-Lazare, Autun, 1140



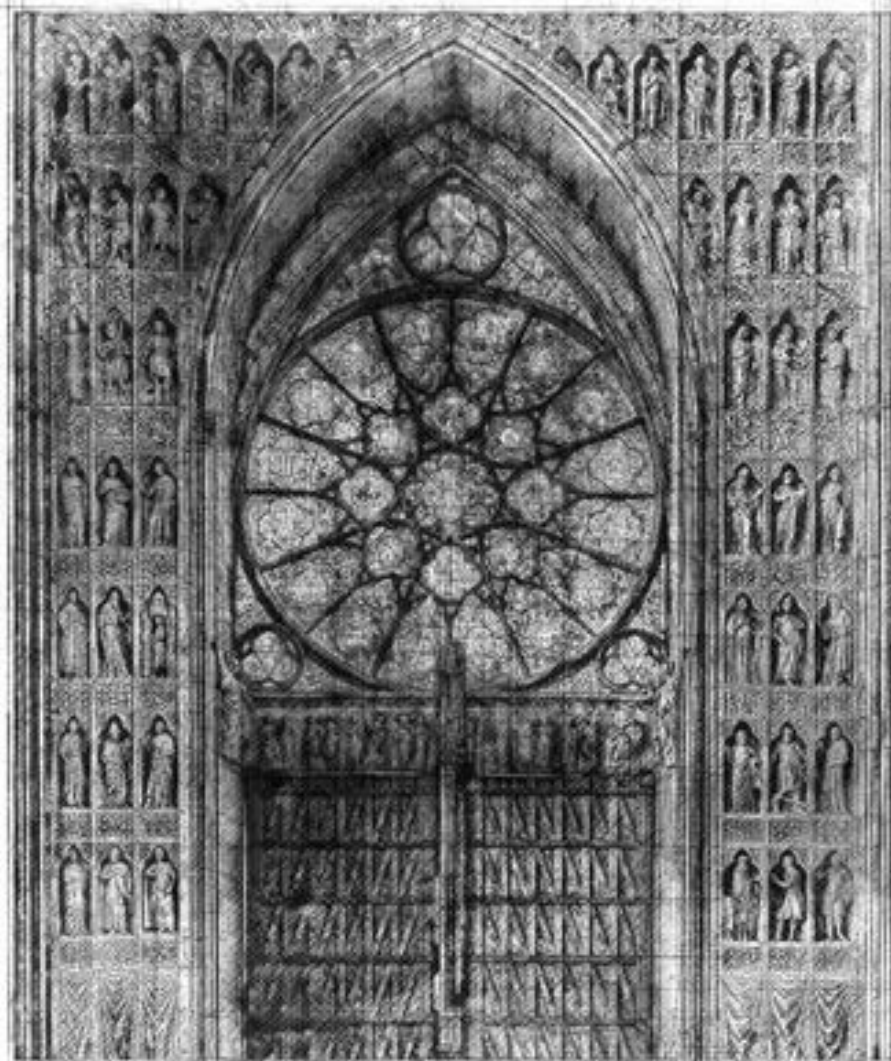
I - 70 Basilica del Sacré-Coeur, Paray-le-Monial, 1097



I - 71 Capitelli medievali

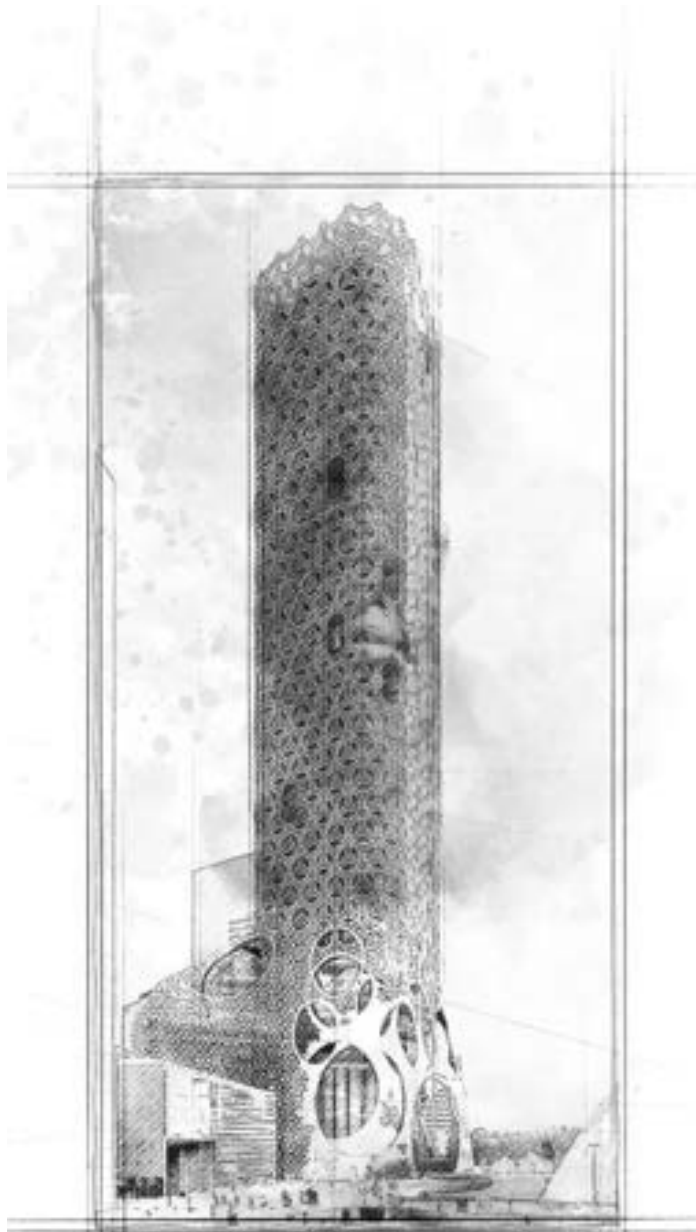


I - 72 Capitelli della Basilica di Ste-Madeleine, Vezelay, 1120

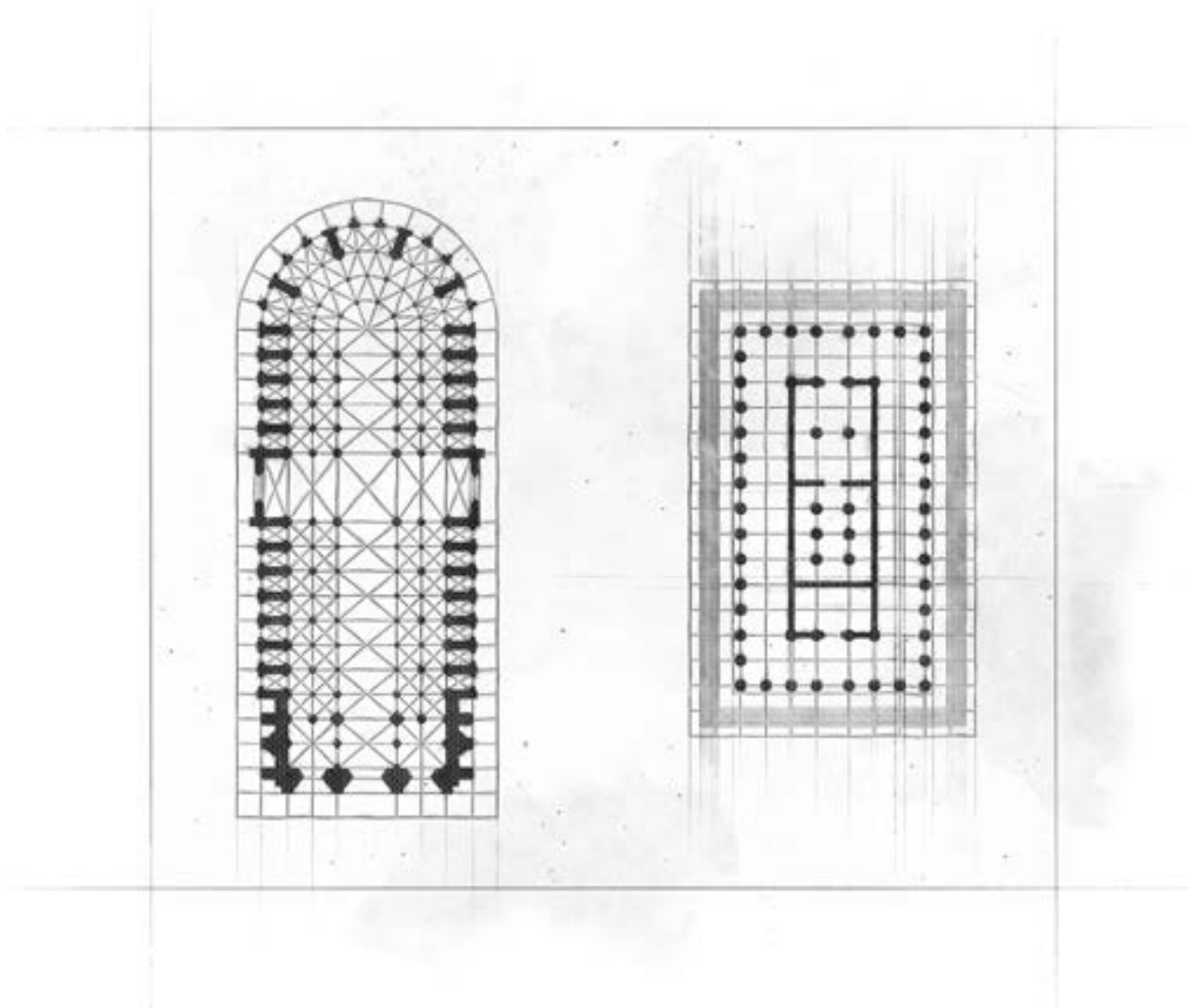


I - 73 Cattedrale di Notre-Dame, lato occidentale, interno, Reims, 1260

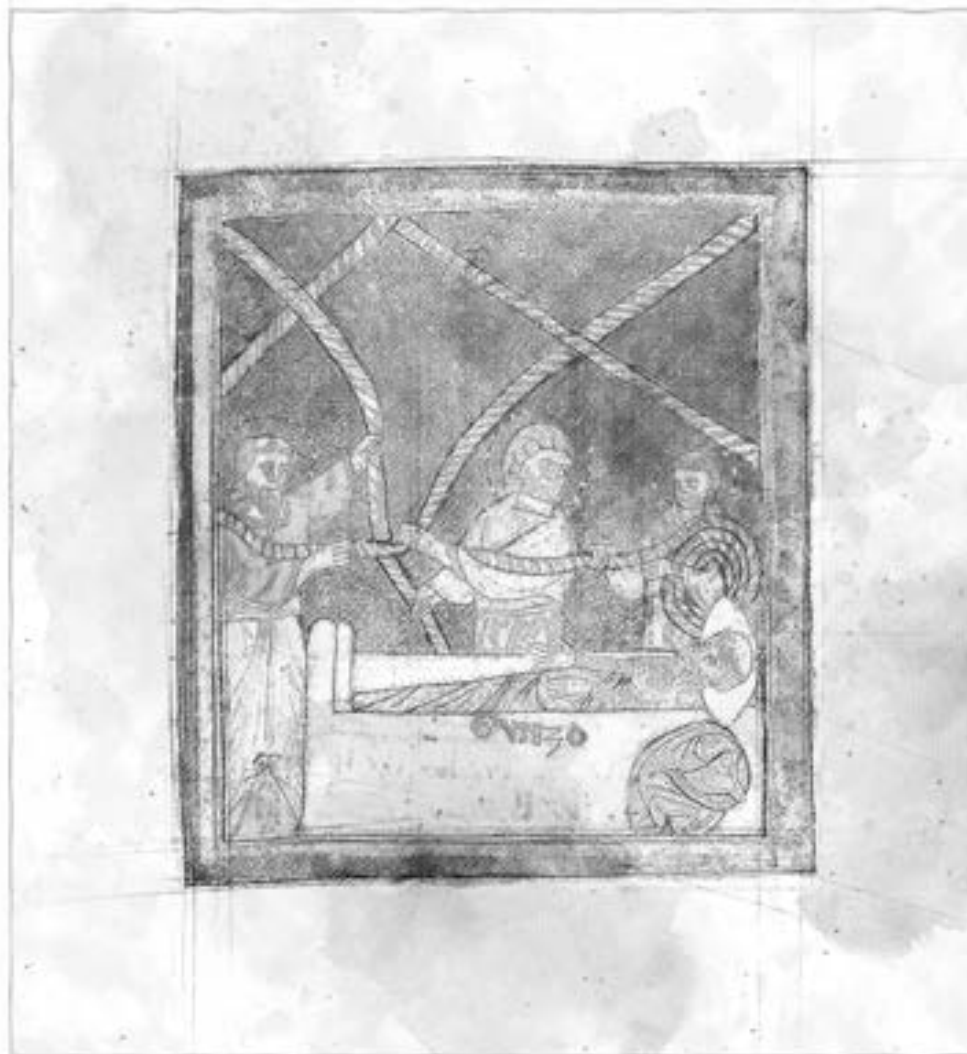




I - 74 Manuelle Gautrand, Tour Phare, Paris Defence, 2006



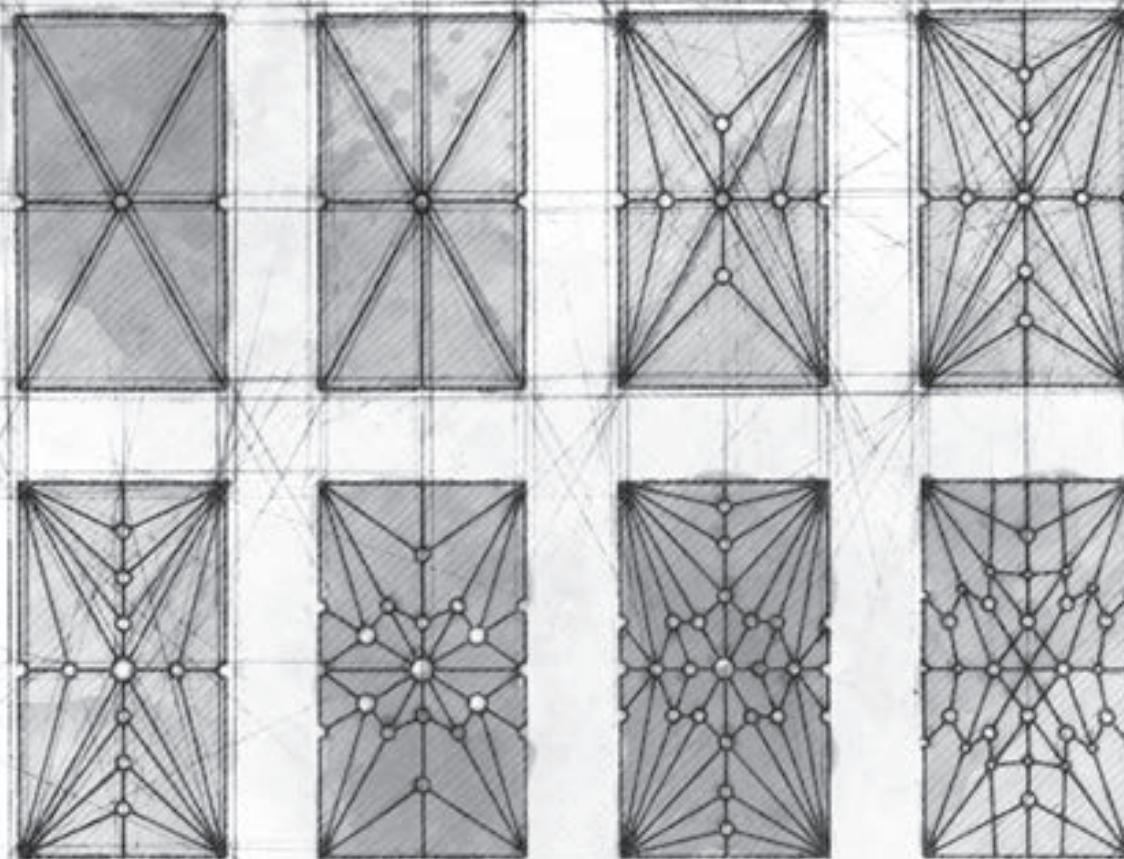
I - 75 Notre-Dame de Paris, XII sec. e Artemision di Magnesia, III-II sec. a.C.



I - 76 La visione di Gunzo, Manoscritto illuminato, abbazia di Saint-Martin-des-Champs, ca. 1180

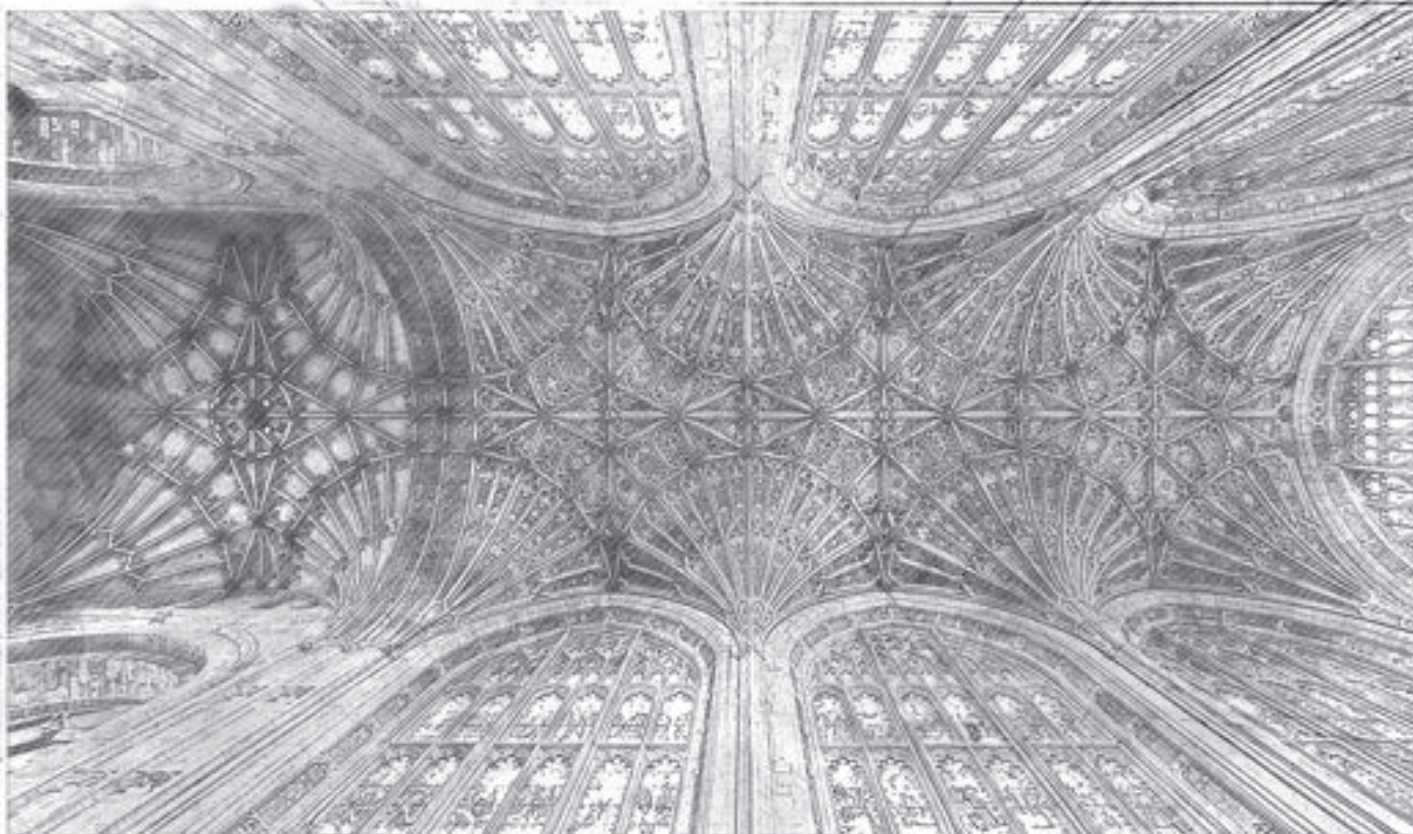


I - 77 Cattedrale di Lichfield, 1220



I - 78 Volte gotiche, nervature





I - 79 Abbazia di St. Mary the Virgin, coro, Sherborne, 1490



I - 80 Matthijs de Layens, Municipio di Lovanio, 1448



C'è un'altra specie di Lavori, detti tedeschi, ma che sarebbe meglio chiamare confusione e disordine; avendo fatto nelle loro fabbriche, tante da ammorzare il mondo, le porte ornate di colonne sottili e ritorte come viti, che non possono avere la forza di reggere qualsiasi peso; con i loro ornamenti facevano una maledizione di tabernacolini uno sopra l'altro, con tutte le piramidi e le punte e le foglie che ci stavano, che pare impossibile che si possano reggere. E in queste opere facevano tanti risalti, roture, mensoline e viticci, che sproporzionavano tutto. E spesso, mettendo cosa su cosa, andavano tanto in altezza che la sommità di una porta toccava il tetto. Questa maniera fu trovata dai Goti.

## PARTE II

### DAL RINASCIMENTO AL BAROCCO

[Il periodo storico che ci apprestiamo ad affrontare va dagli inizi del XV secolo alla metà del XVII, un periodo che, normalmente, i manuali di storia dell'arte suddividono in tre grandi fasi: Rinascimento, Manierismo e Barocco. Nel testo a seguire, tuttavia, verrà descritto come un unico grande periodo, certamente caratterizzato da differenze al suo interno, ma sostanzialmente unificato in una singola e continuata volontà estetica che, più che fasi diverse, conosce semmai un'infanzia, una maturità e una senilità. Per questo motivo, denomineremo "rinascimentale" questa volontà estetica, in omaggio ai suoi iniziatori, oppure più genericamente, seppure più ambiguamente, "classica".]

Come la prima parte, anche questa si apre con una colonna: una colonna di foggia e proporzioni ricalcate su quelle del corinzio romano, adottata da Filippo Brunelleschi agli inizi del XV secolo per il portico dello *Spedale degli Innocenti* in Firenze [82-83]. E, sotto le spoglie apparentemente "innocenti" di una banale colonna corinzia, si nasconde un nuovo, potente inizio per la storia dell'architettura occidentale, un inizio che può a buon diritto essere definito "epocale".

Per come l'abbiamo raccontata finora, la storia che abbiamo proposto è quella di un'opera di collettiva e progressiva *modificazione*, iniziata con alcune forme che, con lunghezza di secoli, si sono lentamente trasformate in altre forme, radicalmente diverse. Un racconto, tuttavia, dove la lenta accumulazione di trasformazioni parziali ha tracciato un percorso di essenziale *continuità*, una successione di *tradizioni* (formali e costruttive) che, spesso per vie anonime e a volte quasi inconsapevoli, si sono succedute quasi trascolorando l'una nell'altra. Il "piccolo passo" di Brunelleschi opera adesso un cambiamento di tutt'altro segno: in questo caso abbiamo un artefice che interrompe bruscamente una tradizione (che come tutte le tradizioni ha in se stessa la propria giustificazione) e consapevolmente, e in un certo senso arbitrariamente, decide

di ripristinare *ex-abrupto* un sistema formale di cui da tempo si era perso il senso.

### CONTINUITÀ / DISCONTINUITÀ

La colonna corinzia di Brunelleschi non ha nulla dell'approssimazione fantasiosa cui era stata sottoposta da secoli di immemori e progressivi rimaneggiamenti. È una ricostruzione esatta, consentita dallo studio dal vero, e Brunelleschi è, in questo senso, il primo *architetto* moderno della storia: non più l'anonimo *primus inter pares* di una gilda di costruttori medievali, ma un *intellettuale* che, forte della sua cultura, si contrappone e si eleva rispetto agli esecutori materiali dell'opera, divenuti semplici sottoposti. Niente più spazio per la fantasia e la perizia di scalpellini e muratori: i capitelli saranno tutti uguali, così come il maestro li ha *disegnati*.

Rinasce la figura dell'architetto e, con essa, rinasce l'architettura. Nel segno, ancora una volta, della *rappresentazione*: non rappresentazione della costruzione, come nel dorico da cui tutto ebbe inizio, ma di una cultura antica rispetto alla quale la nuova si pone come erede diretta.

### REALTÀ / RAPPRESENTAZIONE

L'innovazione brunelleschiana, peraltro, ha un carattere piuttosto solamente formale, non tipologico né strutturale: le tradizioni, si sa, sono dure a morire e, a ben guardare, l'impaginazione degli elementi e il sistema costruttivo dello *Spedale degli Innocenti* presentano ancora molti tratti di chiara derivazione medievale. È sufficiente confrontarli, per esempio, con quelli della loggia del dugentesco *Palazzo Episcopale* di Laon per rendersene conto [84]: il cambiamento, per quanto epocale, consiste essenzialmente nella sostituzione dei tozzi pilastri con esili colonne corinzie e degli archi a sesto acuto con archi a tutto sesto. Le proporzioni ne risultano completamente trasfigurate, ma

la scansione dello spazio rimane prettamente quantitativa alla maniera medievale; così come medievale rimane la connessione tra gli archi e le colonne: ad appoggio diretto (seppure mediato da un pulvino che riprende vagamente le forme di una trabeazione), secondo una maniera che abbiamo già conosciuto come paleocristiana e poi romanico/gotica.

### QUANTITATIVO / QUALITATIVO

Poi, è vero, il portico degli *Innocenti* si conclude su ciascun lato con due campate inquadrature fra lesene corinzie (quasi) giganti, che reintroducono l'idea di una gerarchia qualitativa tra gli spazi e riecheggiano il tema tipicamente imperiale dell'arco integrato nel trilite [85]. L'insieme, tuttavia, conserva ancora un carattere ibrido che rivela una familiarità non pienamente ritrovata con l'antica sintassi.

L'opera più celebre di Brunelleschi è probabilmente la cupola di *Santa Maria del Fiore*, realizzata a Firenze negli stessi anni dello *Spedale*: voltare una cupola di dimensioni così inusitate fu impresa tale da garantire al suo artefice una fama imperitura [86]. Anche in questo caso non si tratta del punto d'arrivo di una tradizione (di un affinamento secolare di tecniche edificatorie sempre più efficienti), ma dell'invenzione costruttiva di un singolo, funzionante peraltro con modalità che ancora oggi non sono state pienamente intese. Dal punto di vista delle forme, tuttavia, siamo ancora nell'alveo dell'architettura medievale, come il sesto acuto della volta testimonia inequivocabilmente; per la storia che stiamo cercando di raccontare è più interessante un dettaglio che normalmente passa inosservato di fronte all'enormità dell'impresa: il lanternino che viene realizzato più di vent'anni dopo, sempre su progetto di Brunelleschi, a svettare in cima alla cupola [87].

A prima vista, la compresenza di una guglia, di colonnine corinzie allungate e sormontate da archi rialzati di sapore bizantino, e di una serie di archetti a tutto sesto alla base, rinnova un'impressione di irreso-

luto ibridismo. Qualcosa tuttavia nella composizione d'assieme prevale come un tutto sulle parti e rivela la presenza di una sensibilità interamente nuova: il modo in cui la corona di pilastri alla base accompagna con gradualità il passaggio dalla sommità della cupola al corpo centrale della lanterna e, soprattutto, la presenza di quei modiglioni rovesci (di pura invenzione brunelleschiana) che, alla sommità degli archi a tutto sesto, legano con fermezza ancora maggiore, senza salti, le varie parti fra loro.

Il tema del *legame tra le parti*, della loro *composizione* in un tutto che dia un senso a ciascuna di esse, di una *proporzionalità tra le parti* tale che ciascuna abbia un ruolo preciso, subordinato o primario, ma non tanto da sottostare o prevalere a dismisura sulle altre: questo è il carattere fondamentale del nuovo sistema rinascimentale che sta prendendo il suo avvio e caratterizzerà l'architettura per più di due secoli a venire. Niente di tutto questo, per esempio, nel gotico *Beffroi* di Bruges [88], dove nessun legame che non sia quello della semplice sovrapposizione media il salto di scala, fortemente voluto, tra la *Halle* e la torre che ne emerge; e dove ogni "stadio" successivo della torre sembra impegnato in una lotta di supremazia sugli altri.

I modiglioni brunelleschiani li ritroviamo pochi anni dopo, e sempre a Firenze, nel progetto di Leon Battista Alberti per la facciata di *Santa Maria Novella* [89]. Un progetto che potrebbe essere considerato un saggio "da manuale" di composizione architettonica. Il problema di Alberti è quello di completare il disegno di una facciata rimasta incompiuta, ricomprendendo nel disegno le arcatelle gotiche che proteggono le tombe dei nobili collocate alla base della facciata [90]. La soluzione più semplice sarebbe stata ovviamente quella di demolire le preesistenze, ma, per qualche ragione che non indagheremo, tale opzione era preclusa. La "*mission impossible*" di Alberti diventa allora quella di includere le arcatelle in un disegno in grado al tempo stesso di sussumerle e trascenderle (con un termine anacronistico potremmo parlare di "*aufhebung*"). La strategia composi-

tiva di Alberti è schematizzabile in quattro fasi distinte e logicamente consequenziali:

1) si assegna una gerarchia alla scansione puramente quantitativa delle campate esistenti aprendo al centro un grande portale sormontato da un arco a tutto sesto. Il portale, a sua volta inquadrato in una tarsia di marmo rosso, segna l'altezza di un nuovo ordine di piccoli archi a tutto sesto, sovrapposto a quello esistente. Da notare come i pilastrelli originari vengono sopralzati in due tempi: prima con una semplice lesena, a raggiungere una sottile architrave che corre in cima agli archetti gotici; poi con delle lesene corinzie, a sostenere la fila degli archi a tutto sesto. Si evitano così delle lesene di una snellezza eccessiva rispetto alle normali proporzioni [91].

2) si conchiude il disegno con un architrave in alto e la scansione gerarchica delle parti in basso, inquadrando il portale tra due semicolonne corinzie e chiudendo gli angoli con altre due semicolonne, raddoppiate per maggior enfasi con delle robuste paraste doriche. L'architrave in alto è sormontato da una sorta di piano attico dalle tarsie quadrate, chiuso ai lati da due balaustri di larghezza pari alle paraste sottostanti [92].

3) Visivamente, la fascia formata dall'architrave assieme al piano attico ha uno spessore tale da poter sorreggere, sempre visivamente, il tempietto romano che riveste la parte alta della facciata, che corrisponde alla navata centrale della chiesa: quattro paraste, più esili di quelle sottostanti, sormontate da un timpano. La campata centrale del "tempietto" è doppia di quelle laterali, a inquadrare il rosone esistente [93].

4) Si aggiungono infine, ai lati del tempietto, i due modiglioni rovesci: a legare assieme le due parti principali della composizione, oltretutto a mascherare le coperture spioventi delle navate laterali [94].

Missione compiuta. I residui di uno stile passato e ormai inaccettabile non sono solamente *inclusi* nella com-

posizione, ma divengono ad essa *necessari*, nella più perfetta attuazione di ciò che lo stesso Alberti, sulla scorta di Aristotele [1451a 30-35], definisce "armonia" [*concinntas*] [95]. Non solo, Alberti mostra di possedere una consapevolezza totalmente nuova delle ragioni diverse delle forme, se non dell'idea stessa di stile: basti pensare alla disinvoltura con cui, ancora cinquant'anni dopo, Jehan de Beauce eleva una delle due torri che inquadrano simmetricamente la facciata ovest della *Cattedrale di Chartres* in un gotico fiammeggiante totalmente estraneo a ciò che preesiste [96].

In *Palazzo Rucellai* [97], sempre a Firenze, Alberti impegna sulla facciata di un'abitazione un motivo a colonne sovrapposte (dal dorico, allo jonico, al corinzio) tratto direttamente dal *Colosseo*. Coerentemente con il modello di riferimento, e diversamente da Brunelleschi, le colonne sono in realtà solamente un "disegno", intonaco a rilievo sul muro retrostante. Dopo secoli, le colonne perdono la funzione portante e tornano ad essere, romanamente, ornamento.

#### ORNAMENTO/SOSTEGNO

L'arditezza strutturale e la sua orgogliosa esibizione non sono più un interesse predominante. Anche laddove le colonne sono realmente portanti, per esempio nella *Loggia della Gran Guardia* a Padova del Falconetto [98], la funzione simbolica prevale su quella costruttiva: la catena in ferro a legare assieme le basi degli archi, che avrebbe fatto inorridire qualsiasi mastro gotico d'oltralpe, non attenua il piacere intellettuale provvisto da una successione di colonne corinzie con archi a tutto sesto.

Di *Palazzo Rucellai* osserviamo adesso come le colonne classiche convivano con il caratteristico motivo a bifora gotica (seppure a tutto sesto) delle finestre ai piani alti. La rammemorazione degli antichi modi di comporre è lenta e faticosa: come nel caso di Brunelleschi, e nonostante il maggior fervore filologico, la nuova volontà estetica sta ancora per gradi cercando se

stessa. Ma è indubbia la risolutezza con cui Alberti vuole portare a sistema ciò che in Brunelleschi rimane ancora reimpiego di elementi isolati. Il suo comunque, lo stesso *Palazzo Rucellai* lo dimostra, non è mai solo recupero di forme esistenti, ma re-invenzione (nel significato antico, retorico, della parola) dettata dalla necessità di piegarle a nuovi usi.

Lo vediamo con evidenza ancora maggiore confrontando la chiesa di *Sant'Andrea* a Mantova, dove Alberti non progetta solo la facciata ma l'intero edificio, con quella di *Santo Spirito* a Firenze, dove Brunelleschi sostanzialmente ripete la procedura già sperimentata nello *Spedale degli Innocenti*: un tracciato generale ancora essenzialmente gotico, con colonne corinzie laddove sarebbero andati pilastri, archi e volte a tutto sesto invece che a sesto acuto [99]. E in questo modo, forse inconsapevolmente, produce un risultato generale che ricorda gli impianti bizantini e paleocristiani. Alberti rifiuta un sistema tipologico e costruttivo con archi direttamente voltati su colonne libere, che giustamente ritiene estraneo alla maniera antica, e reinventa di sana pianta una nuova tipologia templare, denominata con una punta di campanilismo "*Etruscum Sacrum*", dove ripropone spazialità chiaramente ispirate alla *Basilica di Massenzio*, seppure riadeguate al rito cristiano [100-101].

Quando, nella prima parte di questo libro, avevamo paragonato la *Basilica di Massenzio* alla *Basilica Palatina*, avevamo parlato di un bivio, tra due volontà estetiche e costruttive radicalmente opposte [cfr. p. 14]. In seguito avevamo constatato come, per secoli a venire, l'architettura ecclesiastica avesse proseguito sulla via indicata dall'esempio palatino. Adesso, dopo la rivisitazione albertiana, potremmo con intonazione salgariana parlare di "La rivincita di Massenzio", visto che la pianta di *Sant'Andrea* diverrà l'ispirazione diretta di quella progettata un secolo dopo a Roma dal Vignola per la *Chiesa del Gesù* [102], che a sua volta diverrà il tipo canonico della chiesa controriformista, e tale rimarrà fino ad oggi.

Anche per la facciata di *Sant'Andrea* [103] Alberti "inventata" (sempre in senso retorico) una nuova composizione: rivisitando con le necessarie modifiche sintattiche e proporzionali il tema dell'arco trionfale romano [104] e sostituendo il piano attico con un timpano, in questo probabilmente incoraggiato da un tema analogo esibito dall'*Arco di Augusto* a Rimini [105]).

Né l'attività pionieristica di Alberti si arresta qui. Pochi anni prima, sempre a Mantova, progetta la *Chiesa di San Sebastiano* dove, ispirandosi agli antichi *sepulcra* romani, adotta una pianta centrale a croce greca, prototipo per tutte le (non moltissime) soluzioni analoghe a venire, dal *Tempio di Santa Maria della Consolazione* alla *Chiesa di San Biagio* di Montepulciano. In facciata, se diamo credito alla ricostruzione di Wittkower, per la prima volta nella storia Alberti adotta il fronte di un tempio romano [106-107], seppure probabilmente mediato dalla versione sulla fiancata dell'arco trionfale di Orange [108]. La chiesa rimarrà incompiuta e la proposta non avrà successo. Anzi, l'idea - che a prima vista potrebbe sembrare ovvia - di edificare una chiesa nelle fogge di un tempio classico dovrà attendere diversi secoli prima di vedere la luce: gli inizi del XIX secolo, a Parigi, con la *Chiesa della Madeleine* [109]. Una chiesa che, però, mentre assume all'esterno le forme di un gigantesco tempio greco, all'interno riprende le forme delle terme imperiali romane, per di più coronate di cupole voltate alla maniera bizantina [110]. Stiamo allora parlando di un eclettismo storicamente avvertito che ben poco ha a che fare con ciò che qui stiamo analizzando.

Al contrario della pianta, anche la soluzione per la facciata di *Sant'Andrea* rimarrà, di fatto, un esperimento pressoché isolato. Un grande successo, in compenso, avrà la facciata di *Santa Maria Novella*, che meglio si adatta alle forme della chiesa cristiana a navata centrale e cappelle laterali: il disegno albertiano diverrà il prototipo diretto della facciata disegnata dal Della Porta per la già incontrata *Chiesa del Gesù*, dunque prototipo della facciata di chiesa cristiana *par excellence* [111].

Osservate l'una accanto all'altra, le facciate di *Santa Maria Novella* e del *Gesù* sembrano da sole poter riassumere il percorso di un sistema compositivo e stilistico che con Brunelleschi e Alberti muove i suoi primi passi nel XV secolo e giunge alla sua piena maturità a partire dal XVI secolo. Come da figlio a madre, il *Gesù* eredita tutti i tratti pertinenti del volto di *Santa Maria Novella*, le sue partizioni e i suoi elementi. Ma un aspetto spicca evidente nel *Gesù*: il legame che con maggior forza tiene assieme tutte le parti. Nonostante l'impegno armonizzante di Alberti, forse anche a causa delle preesistenze che doveva amministrare, le parti che compongono la sua facciata ancora conservano un senso di giustapposizione non del tutto risolta, evidente soprattutto nella grande fascia centrale che, più che unire, sembra separare i due piani sovrapposti. Nella facciata del *Gesù* ogni incertezza sembra svanita: le fasce orizzontali si intrecciano con quelle verticali, ogni elemento mantiene la sua integrità e contemporaneamente si intesse con gli altri in un tutto saldamente legato. Nella facciata del *Gesù* il tema centrale del *legame*, che avevamo simbolicamente identificato nei modiglioni di Brunelleschi a *Santa Maria del Fiore*, trova la sua spiegazione migliore e ci aiuta a comprendere retrospettivamente un'idea che era soltanto intuitibile nell'opera dei suoi progenitori.

+ + +

L'architettura del Rinascimento è un'architettura di architetti, di protagonisti di primo e di secondo piano, che con maggiori o minori invenzioni hanno legato per sempre il loro nome al percorso intrapreso dalla nuova architettura. Due grandi figure già le abbiamo incontrate, ora è giunto il momento di Donato Bramante, colui per il quale il sistema rinascimentale transita dalla "fanciullezza" di Brunelleschi e Alberti alla piena maturità. Di quella transizione, il suo *Tempietto di San Pietro in Montorio* è il punto di passaggio [112]. La pianta è circolare, elevata su un podio di scalini, circondata da un portico di impeccabili colonne doriche. Al di sopra, un piano attico sul cui fronte



si alternano finestre rettangolari e ad arco, intervalate da lesene che figurativamente sorreggono il cornicione di una cupola a tutto sesto, a sua volta conclusa da un lanternino che raccoglie nella sua base la curvatura della cupola per poi contrarsi verso l'alto. Ogni parte è scandita con esattezza e simultaneamente si allaccia in unica continuità con quelle adiacenti. L'insieme è armonioso e perfettamente proporzionato.

Ci eravamo interrogati, parlando del *Partenone*, sul significato da attribuire alla generica formula "perfette proporzioni", così frequente nelle esegesi dedicate all'architettura classica [cfr. p. 5]. Nel tentativo di spiegarla almeno figurativamente, eravamo ricorsi a un paragone con il corpo umano, contrapponendo le qualità formali degli arcaici *kouroi* a quelle dei bassorilievi del tempio di Olimpia. Forse adesso dovremmo proporre una nuova contrapposizione, tra la postura ancora un po' rigida dei corpi ingabbiati nelle griglie prospettiche di Masaccio [113] e la solenne agiatezza con cui quelli di Raffaello nella *Scuola di Atene* occupano lo spazio [114]. Certo è che potremmo concludere il paragone riutilizzando le medesime parole impiegate allora, parlando della "intensa e serena energia potenziale" che emana dal corpo del piccolo edificio bramantesco.

Il *Tempietto* fu considerato un capolavoro da subito: Serlio lo illustra nel terzo libro del suo trattato (1540), in una parte interamente dedicata alle "Antichità di Roma". Imitato in questo da Palladio trent'anni dopo, nel suo Quarto Libro, quello sui "Tempij antichi che sono in Roma": dove lo illustra, unica opera "moderna", al fianco di decine di antichità romane, dal Colosseo al Tempio di Nîmes. Con Bramante la nuova maniera si lascia per sempre l'architettura gotica alle spalle, eguagliando in splendore un modello ideale e in apparenza irraggiungibile: l'architettura degli antichi. Lo fa con un edificio piccolissimo, poco meno di otto metri di diametro in pianta per circa undici metri e mezzo in altezza. Se lo confrontiamo in scala con la *Cattedrale di Chartres*, sapendo chi da quel confronto ideale è uscito per secoli vittorioso, vengono alla mente i nomi di Davide e Golia [115]. Vengono alla men-

te anche le parole con cui Alberti spiega nel *De pictura* [116] il senso di un volere estetico completamente diverso: la bellezza del tempietto non deve nulla alla sua scala, all'ardimento costruttivo, alla preziosità scultorea delle sue decorazioni; è una bellezza *intellettuale* fatta di una sostanza immateriale: proporzioni e significati.

#### PROPORZIONE / SCALA

#### VALORE INTELLETTUALE / VALORE MATERIALE

Se poi a questo "confronto all'americana" aggiungiamo la *Basilica di San Pietro* a Roma, facciamo altre scoperte interessanti. La *Basilica di San Pietro* è enorme, più grande della *Cattedrale di Chartres*, molto più grande di quanto in astratto avremmo pensato. Perché, di nuovo, la scala non è il fattore più importante della *Basilica*, non quanto il maestoso equilibrio comunicato dalle proporzioni reciproche delle sue parti. Ci accorgiamo, inoltre, che il *Tempietto*, che è il prototipo della cupola di *San Pietro* e di tutte quelle che per secoli saranno edificate su quel modello, di quella stessa cupola è grande quanto il lanternino. Ma questo non diminuisce in alcun modo il suo valore: mentre l'idea stessa di una cattedrale gotica delle dimensioni del *Tempietto* sarebbe ridicola, l'estetica classica consente al *Tempietto* e alla *Basilica* di essere due templi sacri di pari dignità.

+ + +

Parlare del sistema rinascimentale significa anche, e forse soprattutto, parlare di ordini architettonici. Perché di quel sistema gli ordini architettonici sono un'*invenzione*, questa volta nel senso letterale e non retorico del termine. L'affermazione può sembrare perlomeno strana, considerando il fatto che le colonne doriche, joniche e corinzie, con i loro apparati decorativi, sono state inventate dai greci, ereditate dai romani e soltanto reintrodotte in Italia agli inizi del



Quattrocento. Tuttavia, parlando di "ordini architettonici" e di "invenzione", non ci riferiamo a delle forme - certamente ereditate - ma ad un'invenzione di carattere *concettuale* densa di conseguenze sul piano formale.

L'anno di nascita ufficiale degli ordini è il 1537, il padre è Sebastiano Serlio, che in quella data pubblica il primo (anche se si intitola "Libro Quarto") dei molti libri che compongono il suo trattato di architettura. In una pagina di quel libro, cinque diversi tipi di colonne compaiono, per la prima volta nella storia, *isolate* dagli edifici che dovrebbero adornare [117]. Gli stili delle colonne sono il dorico, lo jonico e il corinzio; più il "tuscanico", stile cui Vitruvio fa un breve accenno nel suo trattato; più, infine, il "composito", inesistente nelle pagine di Vitruvio e modellato dal Serlio sulla base di esempi ricavati dal vero studiando le rovine romane. Nell'illustrazione, ogni colonna viene dotata di un suo, proprio, apparato decorativo: non solo i capitelli, ma anche le basi, i piedistalli e le trabeazioni. Nelle pagine a seguire, Serlio descrive meticolosamente forma e proporzioni di ogni ordine e di ogni suo singolo elemento, interpretandole da Vitruvio - quando le trova - oppure inventandole di sana pianta sulla base dei suoi studi archeologici.

Nulla di tutto questo esiste in Vitruvio e nell'architettura greca che Vitruvio descrive e tramanda. La formula "ordine architettonico" non compare mai nel *De architectura*, che parla semmai di "*genera*". Ma non si tratta soltanto di una questione terminologica. Perché, nelle descrizioni del *De architectura*, i diversi generi sono quelli dei templi, rispetto ai quali colonne e capitelli non hanno mai un'esistenza autonoma: dorico non è un capitello ma un tempio, di egli cui descrive in pianta e in alzato tutte le parti, oltre alle colonne e alle trabeazioni (non i piedistalli né le basi delle colonne, che non esistono nell'architettura greca). La stessa cosa vale per lo jonico, genere che Vitruvio predilige e descrive per primo, con maggiore ampiezza. Per di più la colonna jonica non ha una, sua,

proporzionalità caratteristica, che dipende invece dai tipi di tempio, classificati in base al ritmo scandito perimetralmente dalle colonne. Non esiste, da un punto di vista proporzionale, *uno* jonico, ma tanti quanti sono i ritmi con cui è possibile distanziare le colonne e l'altezza che queste assumono all'interno di ogni specifico impaginato ritmico [118]. Il corinzio, poi, è solo un capitello, che per le restanti parti adatterà *ad libitum* membrature doriche e/o joniche (le loro "simmetrie", come dice Vitruvio). Del composito - come già detto - non c'è traccia, a parte un breve accenno ad "altri generi di capitelli", per i quali non è possibile fornire né un nome né particolari fogge o proporzioni [*symmetriae*]. Sul tuscanico, infine, troviamo solo un breve passo, dedicato - ancora una volta - alla descrizione sommaria di un genere di tempio.

Solo in Serlio, per la prima volta, gli *ordini* architettonici vengono codificati nel numero di cinque, liberati dal tempio e affrancati ad una vita autonoma, ciascuno di essi dotato di una sua morfologia e proporzionalità caratteristiche, a prescindere dall'edificio che dovrà adornare.

Il secondo "padre" degli ordini è Jacopo Barozzi detto il Vignola, che porta a compimento e sistema ciò che ancora in Serlio è ancora solamente una geniale intuizione. Lo fa poco più di vent'anni dopo, in un breve trattatello dal titolo *Regola delli cinque ordini dell'architettura*, tutt'ora il libro di architettura più longevo e ristampato di tutti i tempi. Il merito del Vignola è innanzitutto quello di escogitare un *metodo* estremamente pratico per proporzionare gli ordini, oltretutto di eliminare una serie di indeterminanze e ambiguità che in Serlio, forse troppo attento alla lettera di Vitruvio, ancora permanevano. Ma ancora maggiore è il merito di concepire gli ordini come una *sequenza* proporzionalmente crescente: come si vede con chiarezza confrontando la sua tavola sinottica [119] con quella del Serlio, dove invece l'altezza altalenante di piedistalli, colonne e trabeazioni dà un certo qual senso di disordine, più che di ordine, e certo non di serialità.

Ma questo modo canonico di rappresentare gli ordini, uguagliando il diametro delle colonne e ordinandole per altezza crescente, ancora non ci consente di comprendere fino in fondo la reale invenzione del Vignola. Meglio sarebbe uguagliare, al posto del diametro, l'altezza complessiva degli ordini [120]: solo allora si capisce che la serie vignolesca non va dal piccolo al grande, ma dal rude al leggiadro. Perché, di nuovo e dopo secoli, la questione centrale non è la *scala*, ma la *proporzione*: il tuscanico non è più *piccolo* del composito, semmai è più *grosso* o, meglio, più *tozzo* e *pesante*; così come, specularmente, il composito non è più *alto* del tuscanico, ma più *esile* e *slanciato* (cfr. quanto, su scala e proporzione, si diceva a p. 11). Questa tavola, peraltro, rispecchierebbe con maggiore aderenza la pratica progettuale: laddove il dato di partenza non è l'altezza degli ordini, ma dei piani di un edificio, cui poi l'architetto assegna un carattere scegliendo tra una scala di valori che vanno dal robusto all'esile.

Se sulla scorta di quest'ultima tavola costruiamo un'altra progressione, questa volta tra le campate di diverse cattedrali gotiche [121], comprendiamo come, nell'architettura medievale, la proporzione sia solo una variabile dipendente della scala, e al più un fattore globale che abbraccia tutti i suoi elementi, fusi come sono l'uno nell'altro [cfr. p. 19]. Non così nell'architettura classica, dove la relativa autonomia di cui godono i singoli elementi consente di variare la proporzionalità in un medesimo fabbricato, sovrapponendo e/o affiancando diversi ordini. Quella fornita dal Vignola, in definitiva, è una "scala ben temperata" di valori proporzionali mediante la quale elaborare composizioni complesse ricche di variazioni.

Oltre ad essere strumento di proporzionalità, l'ordine architettonico è anche, del sistema rinascimentale, un paradigma: un modello e, al tempo stesso, una spiegazione. Descrivere l'ordine architettonico nella composizione delle sue parti equivale a descrivere - a guisa di sineddoche - il modo d'essere dei compositi fabbricati cui l'ordine appartiene come parte di un tutto: un

intero reiteratamente suddiviso in parti, che hanno tra loro relazioni tali da restituire un insieme coeso. Le parti principali dell'ordine sono tre: il piedistallo, la colonna e la trabeazione. Come a dire: dei piedi, un corpo e una testa. Di nuovo torna utile il parallelo con il corpo umano, per spiegare una condizione d'essere che è esperienziale ancor prima che proporzionale [cfr. p. 5]: l'ordine è *orientato*, come l'architettura che adorna e come orientato sulla terra è il corpo umano, con chiara evidenza di ciò che sta in basso, ciò che sta in alto e ciò che sta in mezzo. A loro volta, le tre parti principali dell'ordine sono risuddivise in parti, a scapito all'idea di scala, che opera diversamente in dimensioni diverse, e in ossequio a quella di proporzione, che assegna un egual valore a tutti i corpi (come nel caso del *Tempietto* e della *Basilica*): sono di nuovo tre per ciascuna (qualcosa che sta sotto, in mezzo, sopra). E così via, in una procedura ricorsiva che in tal modo giunge a disegnare anche le più piccole modanature [122].

Con le stesse parole è possibile descrivere la composizione di una facciata: che è un intero (normalmente un rettangolo) suddiviso in parti tali da orientarlo, ossia tali sottolineare adeguatamente un appoggio a terra (basamento) e una chiusura verso il cielo (coronamento), oltre che una parte intermedia. Alle bucatore, le cornici, le modanature e tutti gli altri ornamenti - poi - il compito di suddividere ulteriormente le parti principali. Alla partizione in senso orizzontale ne corrisponde un'altra in senso verticale, questa volta con il compito di sottolineare un centro e degli angoli: oltre che orientata, l'architettura classica è anche *delimitata*; la chiarezza cui aspira richiede che i corpi siano chiaramente definiti [123]. Al contrario dell'architettura gotica, essa non aspira a raggiungere l'infinito, semmai a riprodurlo - proporzionalmente - come da microcosmo a macrocosmo (il corpo umano si iscrive in un cerchio).

Se da un alzato passiamo a una pianta, nuovamente troveremo questa procedura ormai familiare. Un intero con delle parti: un centro e dei lati, in una direzione, e

un fronte e un retro nell'altra (conviene, questa volta, pensare ad un corpo umano visto dall'alto); a seguire, la consueta procedura ricorsiva di risuddivisione, a individuare funzionalmente i locali necessari e - formalmente, quasi a guisa di modanatura - a segnare/mediare il passaggio tra gli spazi maggiori [124].

Segnare, mediare, definire, delimitare: ancora una volta si tratta del *legame* necessario tra le parti, affinché la partizione sia chiara, ma al tempo stesso il tutto sia organicamente tale. Evidenziare le parti principali rilevandone i confini e, parallelamente, accompagnarne il passaggio senza scarti dall'una all'altra: di questo ruolo, preannunciato dai modiglioni di Brunelleschi, si prendono carico cornici e ornamenti in alzato e gli spazi minori in pianta. E, nell'ordine architettonico, le modanature.

Modanature che posseggono un'altra caratteristica fondamentale: la forma di ciascuna di esse è pensata in relazione alla funzione che andrà a svolgere (o, meglio, figurerà di svolgere): separare, supportare, coronare, sostenere [125]. Ognuna di loro è chiaramente identificabile con un nome (listello, scozia, toro, fascia, gola, etc.) e possiede, per così dire, un "significato". Con gli ordini architettonici, forse per l'unica volta nella storia, l'uso metaforico del termine "linguaggio" in riferimento all'architettura sembra avere un senso. Gli ordini architettonici configurano un sistema linguistico paragonabile a quello naturale: un sistema "astratto" di segni che precede le composizioni, dotato di un'ortografia, di una sintassi, di una semanticità proprie e di un codice condiviso. L'esistenza di una "lingua" codificata è ciò che poi consente alla "parola" degli ordini di attenersi rigorosamente o di interpretarla creativamente: per essere referenziale o poetica, esplicita o allusiva, didascalica o arguta. Solo così hanno senso i "solecismi" di Giulio Romano, che a Mantova scende i triglifi del fregio dorico sui muri del giardino di *Palazzo Te* [126]; o i "neologismi" di Michelangelo, che a *Porta Pia* inventa nuovi morfemi e con essi forza la sintassi complessiva dell'ordine dorico [127]; o l'"iperbole" del colonnato jonico

alla *Ca' Granda* di Milano, proporzionato alla tuscanica dal Richini [128]; o ancora l'"anacoluto" di Gianbattista Novello a Padova, che nel *Palazzo Papafava* intaglia nella parete - anziché estrarla - una parasta dorica e interpone un balaustro jonico ruotato tra il "fusto" incavato e il capitello [129]. Solo l'esistenza di un codice consente di riconoscere tutte queste "licenze poetiche" come tali. Spesso, in tempi moderni, il Vignola è stato il bersaglio degli strali di chi ha voluto dipingerlo come il grande normalizzatore, il pedante dogmatico che ha appiattito l'architettura sotto una coltre accademica e normativa [130]. Ma ciò che è accaduto è esattamente il contrario: la vera libertà di scelta dipende dall'esistenza di una regola cui aderire o da cui allontanarsi in modo consapevole, come ben sapeva lo stesso Vignola. Prendersela con il Vignola è come biasimare l'opera degli anonimi estensori delle grammatiche della lingua italiana che, giustamente, studiamo a partire dalle scuole elementari.

+ + +

L'idea di linguaggio e di codice è ciò che fin dall'inizio ci consente di pensare come unitario il sistema rinascimentale e di parlare per esso di un'evoluzione: dalle incertezze degli inizi, alla maturità raggiunta della piena coscienza di sé, e infine all'inevitabile tramonto (che del tramonto, però, avrà come vedremo la peculiare bellezza). Perché tramonto inevitabile? Perché, quando un linguaggio giunge alla correttezza formale fondata sulla certezza della regola, ben presto giunge anche alla sazietà e all'impazienza verso ciò che improvvisamente appare troppo facile, e al desiderio di dire le cose in modo più sottile e meno didascalico. Cerca allora di mettersi alla prova, di raffinare e rafforzare il proprio codice uscendo vittorioso da scontri con eccezioni sempre più audaci; fino a che, inevitabilmente, giunge a un limite che non è più oltrepassabile, pena la dissoluzione del codice e del linguaggio stesso. È una storia che illustreremo - necessariamente - con poche immagini; facendola precedere, però, da una storia analoga in ambito pittorico,

che come sempre ci aiuta a comprendere le cose con maggiore evidenza figurativa.

Se guardiamo il quadro della *Madonna del Parto* [131], dipinto da Piero della Francesca nel 1455, osserviamo subito come l'unità della composizione sia garantita dal modo cui il pittore ha ritratto gli angeli: per il secondo angelo, il pittore ha semplicemente rovesciato il medesimo cartone utilizzato per disegnare il primo. L'intera composizione, vagamente triangolare, è resa stabile da quella simmetria esatta, appena negata dalla postura della Madonna leggermente girata verso la sua destra. La composizione è unitaria, stabile e conclusa, ma in un modo che solo qualche decina di anni più tardi dovette probabilmente sembrare un po' ingenua e ancora debitrice verso il gusto medievale.

Nel *Martirio di S. Sebastiano* [132], dipinto dal Pollaiuolo nel 1475, i triangoli sono ora idealmente due, equilateri e parzialmente sovrapposti: il primo con la base coincidente con il lato inferiore della tela e il secondo, di uguali dimensioni, collocato più in alto, con il baricentro sul vertice del primo ed il proprio vertice allineato sul lato superiore della tela. La simmetria è segnalata dalla posizione centrale del santo (e soprattutto del palo su cui è issato), e ribadita dal numero e dalla posizione degli arcieri che lo circondano, ma è contemporaneamente negata dal loro atteggiamento. I quattro sul davanti compongono un doppio ritmo alternato e sovrapposto (eretto-accucciato-accucciato-eretto, se consideriamo la postura; e fronte-dorso-fronte-dorso, se consideriamo la rotazione). I due arcieri sul fondo chiudono simmetricamente i lati del triangolo superiore, ma, essendo entrambi destrorsi, la simmetria non è bilaterale ma traslazionale: il bilanciamento è garantito, ma senza ricorrere all'ovvietà bilaterale. La composizione, dunque, è stabile e conclusa quanto quella precedente. Ma, in questo caso, l'ordine emerge - per così dire - rafforzato dalla vittoriosa competizione con un dispositivo decisamente più complesso e potenzialmente disgregante.

Concludiamo questo trittico ideale con un'opera che ne

costituisce idealmente il punto di arrivo: *Il trionfo di Galatea* [133], l'affresco che Raffaello dipinge attorno al 1512 alla Farnesina. È ancora una composizione *ad triangulum*, ma nel senso che, per così dire, "arieggia" triangoli (più d'uno) intrecciati tra loro, limitandosi a suggerirli senza racchiuderli con l'eccessiva evidenza di elementi di volta in volta dello stesso tipo. È proprio sul piano del bilanciamento che il dipinto compie il suo capolavoro: la simmetria è allusa dal triangolo del gruppo centrale, costituito dal tritone con la nereide sulla sinistra, le redini e il centauro marino con l'altra nereide sulla destra, la conchiglia e i delfini alla base; poi è ribattuta dal terzetto di putti in alto. Galatea al centro ne è l'asse, ma solo il volto e la sua gamba sinistra lo occupano, mentre la torsione sbilancia il corpo sulla sinistra per riequilibrarlo con le braccia e le redini sulla destra. I due suonatori di buccine, sui lati, assieme al putto in basso e alla gamba della nereide sulla sinistra, tracciano un altro triangolo, questa volta orientato verso il basso, che assieme agli altri ne controbilancia la direzione. Il complesso intrecciarsi dei corpi e delle figure geometriche contrapposte riesce contemporaneamente a conferire al tutto un grande senso di movimento e a evitare le potenzialità dirompenti di tale movimento. Sullo sfondo, la linea dell'orizzonte taglia placidamente la composizione in due parti uguali. La composizione non ha più nulla della rigidità che ancora permaneva nella tela precedente, senza però perdere alcunché in termini di unità. Nel gruppo centrale, non una delle figure replica in alcun modo un'altra e tuttavia tutte collaborano alla formazione di un tutto coeso la cui qualità principale è il fatto di essere stato ottenuto senza alcuno sforzo apparente e senza affettazione.

Torniamo all'architettura. In un disegno del suo Settimo Libro, Serlio illustra i requisiti minimi per restituire un fabbricato medievale a come "comporta la buona architettura" [134]: allineare verticalmente tutte le bucatore, unificarne il ritmo, le dimensioni e le decorazioni, aprire simmetricamente al centro un portone di accesso. Sostanzialmente, Serlio oppone l'evidenza

di una regola ("osservando almeno la simmetria"), per quanto elementare, a un'accumulazione spontanea cresciuta nel tempo in ossequio di volta in volta ai casi e alle necessità della vita: il minimo indispensabile "per non parer inferiore alli vicini", una sorta di grado zero del linguaggio che dismette almeno le inflessioni dialettali anche se rimane al di qua dell'eloquenza.

Linguaggio poetico è invece quello di Bramante a *Palazzo Caprini*, che riveste di un ruvido bugnato il fronte delle botteghe al piano terra, e scandisce il piano nobile sovrastante con una colonnata dorica [135]. Una disposizione fino ad allora inedita, che rivisita il bugnato fiorentino quattrocentesco col "latino" degli ordini classici e compone il tema principale per le innumerevoli variazioni che, a loro volta, diverranno col tempo il modo perfino banale con cui ordinare le facciate dei palazzi nelle città di tutto il mondo. Di banale, comunque, la proposta bramantesca all'epoca non ha nulla (1501), tanto più che Bramante non si accontenta di un ritmo scontato di colonne a distanze regolari, ma sperimenta fin da subito una possibilità più complessa, accentuando con un raddoppio ogni battuta.

Il carattere strutturalmente esornativo degli ordini, la loro accessorietà rispetto alla funzione portante della muratura, è la spiegazione fondamentale della loro duttilità sintattica, che consente non solo di affiancare gli elementi, ma di sovrapporli, deformarli e perfino troncarli, e infine di modulare a piacere la loro sporgenza dal muro retrostante [136]. È una possibilità che abbiamo già visto: adombrata fin dall'inizio e con grande prudenza da Alberti, il primo a capire il carattere ornamentale delle colonne; poi pienamente in opera nella facciata del *Gesù*. Ma è possibile spingersi ben oltre, fino ad arrivare alla frenesia "agglutinante" con cui - per esempio - la facciata della *Chiesa di San Barnaba* a Venezia gira sull'angolo [137]. Il passaggio dalla semplicità alla complessità è un destino iscritto fin dall'inizio nel DNA del sistema rinascimentale.

#### SEMPLICITÀ / COMPLESSITÀ

L'architettura che stiamo raccontando, come già abbiamo detto, è un'architettura di architetti. I due grandi maestri della sua piena maturità linguistica sono Michelangelo Buonarroti e Andrea Palladio. Diversi per attitudine e temperamento, sono loro a raccogliere idealmente l'eredità bramantesca e a scandagliarne a fondo le potenzialità, sviluppando due maniere così diverse da aprire una biforcazione, a partire dalla quale l'intero sistema rinascimentale si avvierà verso il proprio tramonto per due strade divergenti e, per certi aspetti, opposte.

L'aspetto più sorprendente di Palladio è l'apparente semplicità con cui le sue complesse composizioni si presentano ai nostri occhi, rendendo facile alla vista ciò che in realtà facile non è per nulla. Esempio di questa attitudine è la sua personale soluzione, alternativa al "lignaggio" Alberti/Della Porta, al problema del disegno di facciata di una chiesa. Una soluzione che consiste nella virtuale sovrapposizione di due edifici distinti, due templi sacri di ispirazione romana: un corinzio tarchiato dai "piedi grossi" ed un altro corinzio, gigante e forse troppo slanciato. Il risultato ha qualcosa dell'illusione ottica: i due "edifici" si fondono perfettamente tra loro, con l'ordine minore a completare e quasi ad emendare ciò che nell'ordine gigante sembra mancante o difettoso, e viceversa [138]. Ma, contemporaneamente, ciascuno dei due mantiene con chiarezza la propria identità e virtuale autonomia, tanto che l'insieme sembra darsi e subito dopo disfarsi sotto i nostri occhi, sbilanciato in un senso o nell'altro in ragione di un minimo privilegio che, quasi inconsciamente, decidiamo di concedere all'una o all'altra possibilità. Ma, cosa più sorprendente, e perfino inconciliabile con quanto appena descritto, è che dobbiamo fare uno sforzo per accorgerci del dramma che si sta svolgendo, visto che poi la facciata della chiesa sembra nascondere questa irresoluta inquietudine sotto un velo di olimpica e ignara serenità.

Un altro gioco di prestigio, perfino più azzardato, ci presenta la facciata di *Palazzo Valmarana* a Vicenza [139]. Il suo disegno mette in scena contraddizioni



evidenti, in forma di gravi infrazioni al codice: l'assenza delle colonne giganti sugli angoli, proprio laddove le leggi meccaniche della statica richiederebbero maggior rinforzo, sostituite da due telamoni di androgine fattezze, che senza sforzo apparente sostengono la trabeazione. La quale, peggio ancora, è tagliata da una finestra proprio in corrispondenza dell'architrave, che con ogni evidenza pregiudica ogni funzione statica. Ma, ancora una volta, l'effetto complessivo sembra scongiurare con rappacificata serenità l'inquietudine che da quelle contraddizioni dovrebbe emergere. Perché l'ablazione della colonna d'angolo produce un'illusione ottica simile a quella che abbiamo già conosciuto: la compenetrazione di due facciate distinte. La prima, che occupa l'intero piano terra, dal basamento al cornicione comprendendo l'attico balaustrato, scandita dall'ordine di lesene corinzie che regolarmente si raddoppiano nell'angolo. La seconda, più stretta, delimitata e scandita a sua volta dall'ordine gigante di colonne composite, che si spinge in alto a ricomprendere l'intero piano attico per via delle corte paraste allineate verticalmente alle colonne [140]. L'effetto che si produce è che l'orizzontalità della prima facciata sembra fare da basamento alla verticalità della seconda, con la maggiore larghezza a restituire la stabilità che l'assenza delle colonne angolari sembrava aver sottratto. Ecco svelato lo "scandalo" dei telamoni e dell'architrave tagliata: smaterializzare quegli angoli della facciata, spingerli verso un secondo piano staticamente ininfluyente. Potremmo perfino sospettare quei buchi nell'architrave di affettare un complice ammiccamento verso il pubblico, a rassicurarli del fatto che gli ordini sono solo *finzione*: ché, dietro quel dramma apparente, la struttura muraria alle spalle continua imperterrita a svolgere il suo lavoro. Così, nonostante tutto, la facciata di *Palazzo Valmarana* ci appare stabile; ma con una noncuranza tale da far apparire come perfino "volgare" il normale espediente di raddoppiare la colonna sull'angolo.

Nessuno come Palladio è riuscito a rimanere entro i limiti del linguaggio classico mettendoli così duramente alla prova. Ma la studiaticissima noncuranza con cui l'ha

fatto gli ha meritato per sempre la fama, forse un po' riduttiva, di serenissimo architetto della Serenissima Repubblica. Di dramma - che è già barocco - è invece il caso di parlare per Michelangelo. Difficile dire se le sue composizioni sono sempre rimaste entro i limiti del linguaggio classico (probabilmente no); certo è che ogni volta ostentano, nei confronti di quei limiti, un'insofferenza che si traduce in una violenza figurativa a stento frenata. Tanto quanto l'architettura di Palladio trae beneficio da un apprezzamento distaccato, altrettanto quella di Michelangelo sembra esigere un nostro coinvolgimento diretto, una relazione empatica con l'irrequietudine trattenuta delle sue forme. Spesso si sente sostenere, erroneamente, che l'ordine gigante sarebbe un'invenzione di Michelangelo, nata in Piazza del Campidoglio a Roma sul fronte del suo *Palazzo dei Conservatori* [141]. L'affermazione è ovviamente falsa, ma contiene un valore euristico: il salto *slegato* e senza mediazioni, fortemente voluto e così poco classico, tra l'imponenza dei pilastri corinzio e lo jonico "nano" del porticato, sembra in grado di dare un significato di inedita intensità al termine "gigante".

Nell'ingresso della *Biblioteca Laurenziana*, a Firenze, Michelangelo scava i muri perimetrali per imprigionarvi delle anomale (sfrondate) colonne corinzie a tutto tondo [142]. Più che sorreggere l'architrave, che è spezzato in continue riseghe, le colonne sembrano trattenerlo a stento i muri, che a loro volta sembrano voler implodere sugli astanti. Pittore, scultore, e architetto, Michelangelo ha sempre rivendicato la priorità della scultura sulle arti e in effetti le sue architetture hanno una *fisicità* scultorea che non ha precedenti. Ma nulla è rimasto della "solenne agiatezza" dei corpi nella *Scuola di Atene*, cui eravamo ricorsi in un parallelo con l'architettura di Bramante; ora, semmai, dovremmo rivolgerci a un altro affresco, che Raffaello dipinge nelle stesse stanze solo tre anni dopo: *La cacciata di Eliodoro dal tempio*, dove la luce che illuminava la prospettiva centrale si è offuscata, e i corpi, non più disposti in armoniosa simmetria, si ammassano sofferenti e agitati [143]. Con Michelangelo l'energia non è più in potenza ma in atto, i corpi delle sue ar-

chitetture hanno perso la compostezza stilizzata della classicità greca e romana. Il suo è un umanesimo fatto di muscoli, tendini e sangue, che anticipa la sensibilità nuova con cui Bernini rivisita la classicità in opere scultoree come *Il ratto di Proserpina* [144]: dove la tensione con cui la carne femminile affonda nella stretta di Plutone è l'indizio di un equilibrio vicino alla rottura, di un realismo assente perfino nei corpi straziati del *Laocoonte* [145] e tale da segnare il limite oltre il quale il miracolo classico dell'"immobilità esitante" [cfr. p. 5] non può che collassare.

Il bivio presentato dal binomio Palladio-Michelangelo può essere così sommariamente descritto: l'architettura di Palladio è il tramite che condurrà al Neoclassicismo, che del classicismo che stiamo raccontando condive solo parte del nome e, superficialmente, le forme: la "serenità" palladiana ben si è prestata a un'imitazione che di Palladio ha accolto solo le declinazioni più rassicuranti - che certo non gli mancano [146] - respingendo ogni carattere potenzialmente dirompente, e ha goduto di ottima salute fino alle soglie del XX secolo soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti, nelle forme di un'architettura lineare e garbata, in opere anche molto pregevoli ma ormai estranee alla sintassi rinascimentale. L'architettura di Michelangelo, invece, prelude al Barocco, che è il nome con cui usualmente viene identificata l'intensa fase conclusiva del sistema che stiamo descrivendo, i cui protagonisti indiscussi furono Gian Lorenzo Bernini e Francesco Borromini.

+ + +

Della lezione michelangiolesca, l'architettura barocca raccoglie dapprima la pienezza, attenuandone in parte la violenza. Lo scalone con cui l'Ammannati conclude l'opera di Michelangelo alla *Laurenziana* riempie con le sue dimensioni l'esiguità dell'ambiente, esaltandone con abilità il carattere claustrofobico [147]; ma, più che drammatiche, le sue forme sono abbondanti, prorompenti, ... barocche. Così come barocca è l'opulenza della facciata del *Gesù* disegnata dal Della Porta, paragonata

alla certa qual secchezza del disegno proposto dal Vignola poco più di vent'anni prima [148].

La fama di Bernini architetto è indissolubilmente legata al gigante colonnato tuscanico (spesso definito dorico) con cui abbraccia *Piazza San Pietro*, in una disposizione planimetrica che abbandona le forme primarie del quadrato, del cerchio e del rettangolo e si deforma in un inedito ovale. La particolarità dell'opera è legata anche al fatto che il suo gigantismo non deriva da un effetto di *proporzione*, ma di *scala*. Assenti sono i consueti espedienti con cui esaltare il gigantismo di un ordine accompagnandolo ad altri elementi (ordini minori, aperture e decorazioni minute sul muro retrostante): le colonne di Bernini sono libere, elementi portanti svincolati dai muri di cui normalmente costituivano un mero apparato decorativo; e sono giganti perché, banalmente, sono enormi [149]. Architetto e scultore come Michelangelo, Bernini prosegue sulla strada di un'architettura di scultorea esuberanza, corroborata però da una ricca materialità, piuttosto estranea alla nuda bellezza di forme e proporzioni sin qui conosciuta. Suo è il *Baldacchino a San Pietro* [150], monumento enorme e quasi fuori scala, fuso in bronzo e sfarzosamente decorato, appoggiato su quattro colonne libere, tortili e giganti; suo il *Sepolcro di Alessandro VII*, dove una cappella lustra di marmi e di intarsi policromi inquadra un drappo di marmo rosso scompigliato con sinistro realismo da uno scheletro dorato [151]. Sono altrettanti segni di un'architettura che sta riscoprendo un gusto che sembrava dimenticato assieme all'architettura gotica: di una ricchezza di materiale, se non si contrappone, almeno accompagna la bellezza senza spesa dell'armonia proporzionale.

Nella biografia dedicata al padre, Domenico Bernini descrive il colonnato di *Piazza San Pietro* come un'"opera che fra le antiche poche ne hà pari, fra le moderne nissuna, e che difficilmente può essere eguagliata dalle future". È evidente l'orgoglio per il valore oggettivo di un'opera che meno deve alla finezza dei rapporti, alla coesione tra il tutto e le parti e alla sottigliezza sintattica, piuttosto che alla prodezza co-



struttiva - e finanziaria - dell'impresa in sé: più di trecento tra pilastri e colonne libere, alte più di dodici metri, in marmo travertino (altro che i mattoni intonacati in marmorino di Palladio...), sormontate da centoquaranta statue in marmo a tutto tondo. Se il *Tempietto* di Bramante aveva eguagliato lo splendore degli antichi, Bernini adesso può rivendicare di averne eguagliato, e addirittura più volte superato, la magnificenza. Si indebolisce il primato dell'intelletto sulla materia, quello descritto da Alberti nel *De pictura* e posto a fondamento di un giudizio che poteva astrarre dalla scala e dalla spesa. Il suo declino è il primo sintomo di un volere estetico euforicamente avviato verso la propria dissoluzione.

#### VALORE INTELLETTUALE / VALORE MATERIALE

Se della lezione michelangiolesca Bernini privilegia l'esuberanza, più autenticamente Borromini ne raccoglie il dramma della composizione. I suoi cantieri sono in genere relativamente ridotti se comparati a quelli di Bernini e, se di ricchezza si può parlare, è un'impressione che deriva piuttosto dall'*horror vacui* con cui riveste di voluminose decorazioni le superfici delle sue opere, pratica che spesso gli procurò l'infamante accusa di architetto goticeggiante ("*più tosto have-se affettata la maniera Gotica, che l'antica Romana*": sempre Domenico Bernini). Accusa profondamente ingiusta: le sue sono decorazioni studiate per esaltare il senso delle relazioni tra le parti e nulla hanno della spontaneità corale con cui la produzione medievale affollava ogni superficie disponibile. Perché Borromini esercita un controllo totale e maniacale su ogni più piccolo segno, grazie a una padronanza degli strumenti di rappresentazione che non ha precedenti. È sufficiente paragonare i suoi disegni con quelli di un suo qualsiasi predecessore per vedere come, da "promemoria" utile a fissare i concetti fondamentali, il disegno diviene con lui uno strumento di controllo nel senso che ancora oggi gli conosciamo [152]. La padronanza del disegno è poi ciò che gli consente di elaborare composizioni di inedita complessità, in una profusione di curve, di

controcurve e di superfici che trascorrono senza soluzione di continuità le une nelle altre. "Tormentato" è l'aggettivo che più spesso si incontra nelle descrizioni della sua architettura, ma è un effetto che deriva dalla volontà di Borromini di spingere oltre ogni limite la logica che sta alla base del sistema rinascimentale. Così, mentre da un lato moltiplica oltre misura le parti, affinché nessuna possa dominare, dall'altro la ricerca di un legame sempre più coercitivo, tale da ricostituire l'intero, diviene spasmodica [153]. Ogni angolo retto rappresenta per lui una cesura, ogni cambiamento di direzione una separazione da attenuare: di qui la predilezione per le linee curve e l'abitudine di smussare gli angoli, che gli valse il nomignolo di "tagliacantone" [154-155]. Ma è un nomignolo, a pensarci bene, già implicito nei modiglioni brunelleschiani da cui tutto ebbe inizio, e dalle necessità di un sistema costretto per sua natura a sperimentare soluzioni sempre più complesse ai medesimi problemi. Non c'è nulla di realmente nuovo, nelle opere di Borromini, che non fosse già previsto - per esempio - nella *Biblioteca Laurenziana* di Michelangelo: di nuovo ci sono solo le contraddizioni che inevitabilmente esplodono quando una ricerca si spinge oltre i limiti a un punto tale da rendere incompatibili fra loro le diverse condizioni da cui era partita.

Ovvero: dal lanternino di Brunelleschi a quello di *Sant'Ivo alla Sapienza*, dove Borromini cerca di mediare il contrasto tra verticali e orizzontali fondendo le due direzioni in un'unica spirale [156]. Oltre non si può andare. Anche perché, a questo punto, le parti sono sparite ed è rimasto solo l'intero.

+ + +

In un saggio dedicato al concetto di "classico", T. S. Eliot sostiene che un terreno che nel tempo è stato troppo coltivato non può più produrre frutti. Al punto cui è arrivato con Borromini, il sistema rinascimentale

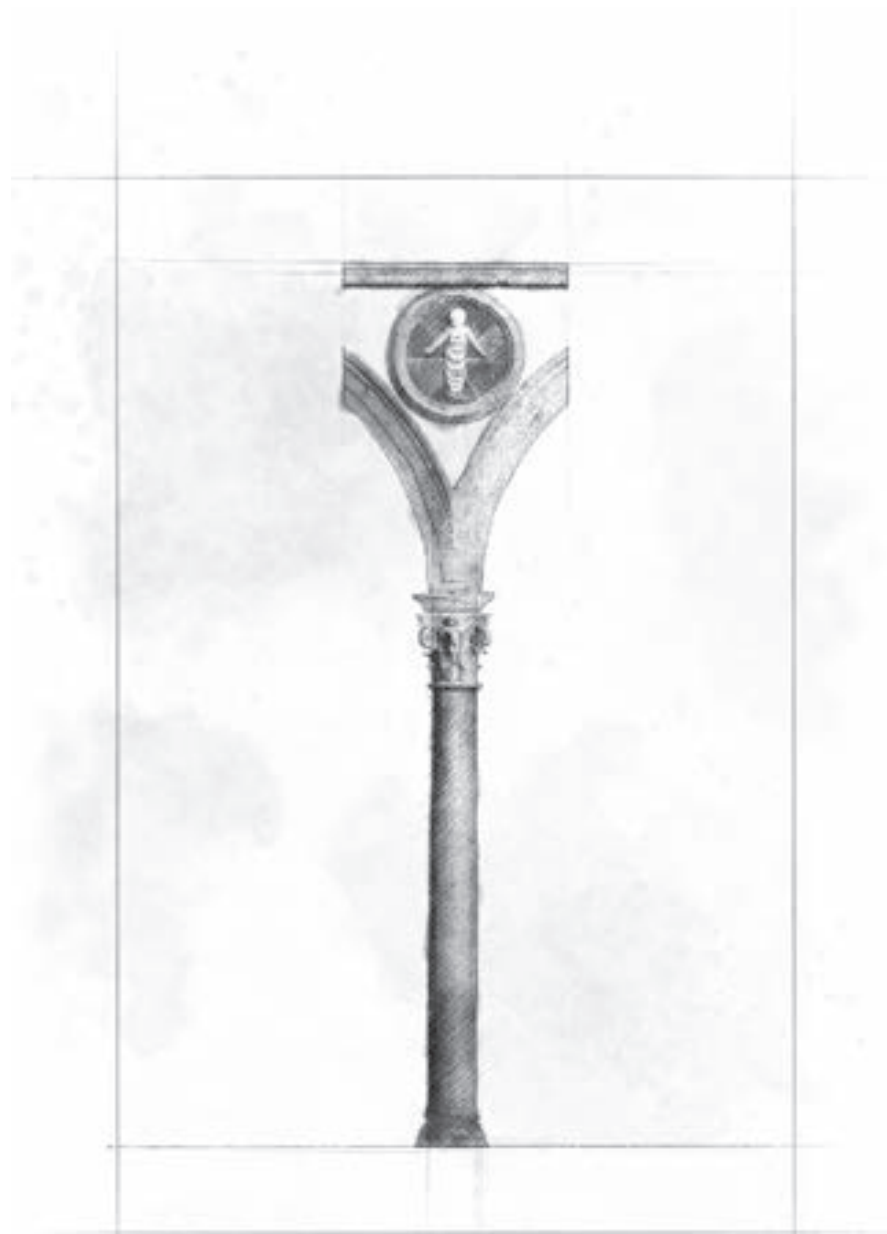
termina per esaustione: non è più possibile spingersi oltre, pena la trasformazione del sistema in qualcosa di completamente diverso. È quanto vediamo in un tempio disegnato da Giovanni Battista Piranesi, in polemica risposta all'incipiente razionalismo che sta per fare piazza pulita di una tradizione cui egli invece non vuole rinunciare. Il suo è uno scontro violento contro i limiti del linguaggio; le parti eteroclite che si sovrappongono nella sua "geometria impossibile" non si limitano ad eccedere, e così a riconoscere, ogni regola possibile: semplicemente, distruggono ogni regola possibile [157]. E il dramma delle contraddizioni borrominiane si trasforma nella tragedia piranesiana di un'impossibilità.

Concludiamo questo secondo capitolo con due progetti per un medesimo edificio: quelli di Bernini e di Charles Perrault per la facciata est del *Louvre*. La vicenda che li lega assume qui un significato simbolico. Il bellissimo progetto di Bernini è il più "borrominiano" che egli abbia mai prodotto: un profluvio di linee curve e inclinate, un'abbondanza decorativa a base di lesene disposte su più strati, che inquadrano "romanamente" un doppio ordine di arcate [158]. Il contrasto non potrebbe essere più marcato con il progetto di Perrault, che rivisita il motivo bramantesco della colonna binate, (rivendicandone l'invenzione: ah, la vanità degli architetti), impiegandolo a tutto tondo su una facciata estremamente sobria e lineare, caratterizzata al centro dalla riproposizione della morfologia del tempio e sugli angoli di quella dell'arco trionfale [159].

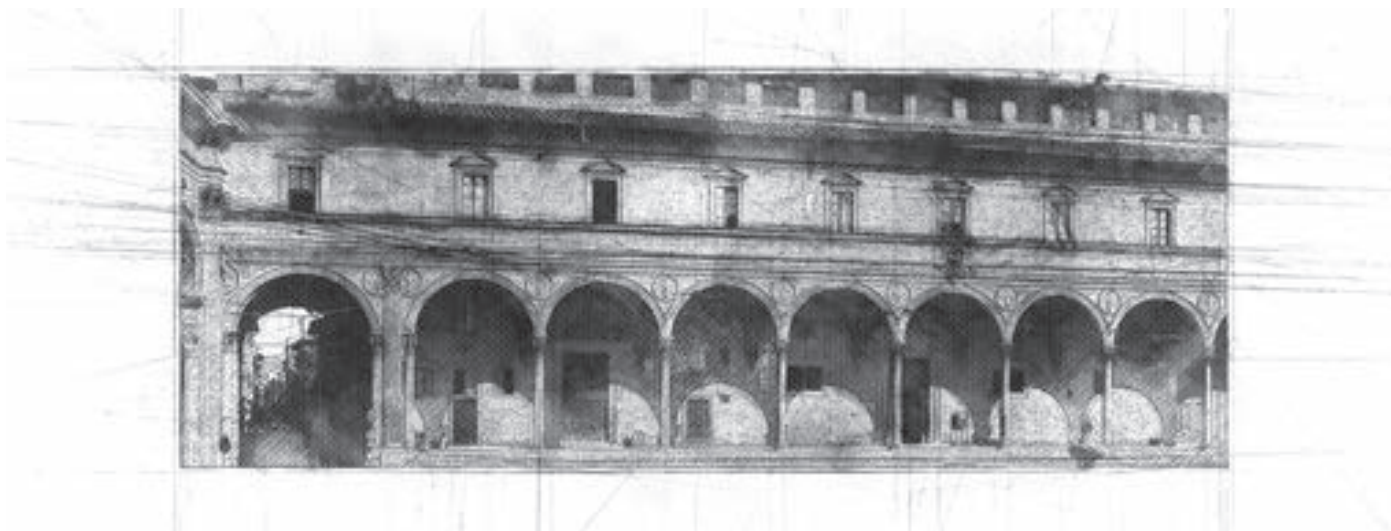
Come dire, quando la complessità è giunta al limite non resta che una soluzione: semplificare. La proposta di Perrault avrà la meglio e Bernini tornerà a Roma sconfitto. Si è vista, in questo esito, la presenza sotto-traccia di motivazioni extra-disciplinari, dettate da orgoglio nazionalistico. Ma è un fatto che il progetto di Perrault non è che il preludio a un nuovo corso che ben presto produrrà ben altre semplificazioni.

Col passare del tempo, il gusto italiano perderà il privilegio che conosceva, le pietre miliari dell'architettura "che conta" si costruiranno in fuori dall'Italia e lo stile di Bernini e Borromini sarà sempre più percepito come una stranezza da dimenticare. Agli inizi del XIX secolo, Jean Louis Nicolas Durand potrà affermare che l'intero complesso di *San Pietro* a Roma è "un obbrobrio che deriva dall'ignoranza dei veri principi dell'architettura". Negli stessi anni, il trattatista Carlo Amati condannerà in un'unica invettiva i Goti e la "setta Borrominesca" [sic!]. L'uomo, nel frattempo, tornerà alle canoniche proporzioni vitruviane nella rappresentazione che lo stesso Amati ne dà in una sua edizione del *De architectura* [160]. Solo che non avrà più la baldanza e lo sguardo arcigno e severo della raffigurazione leonardesca: le proporzioni sono le stesse, ma l'impressione che prevale adesso è qualcosa che ricorda la perfezione esangue di un monumento funebre.

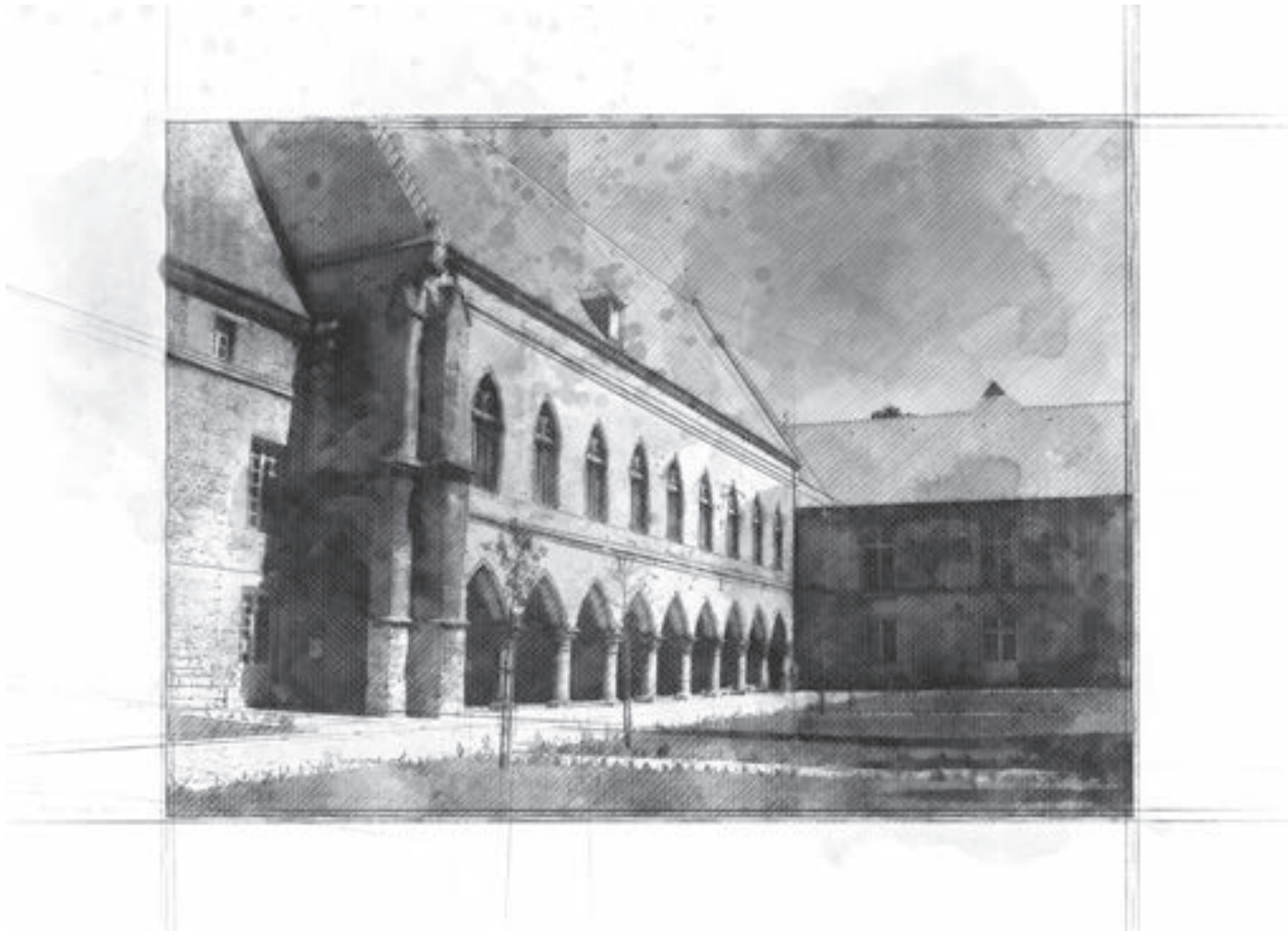
P.S.: Con ragionevolezza, Amati emenda le dimensioni del piede voluto da Vitruvio, come aveva fatto Leonardo ma non Cesariano. Poi, però, prudenza e obbedienza gli imporranno di sovrapporre in filigrana il piede canonico, che sopravanza per l'intera lunghezza dell'alluce. E gli alluci furono.



II - 82 Filippo Brunelleschi, Colonna corinzia, Firenze, 1419



II - 83 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Firenze, 1419

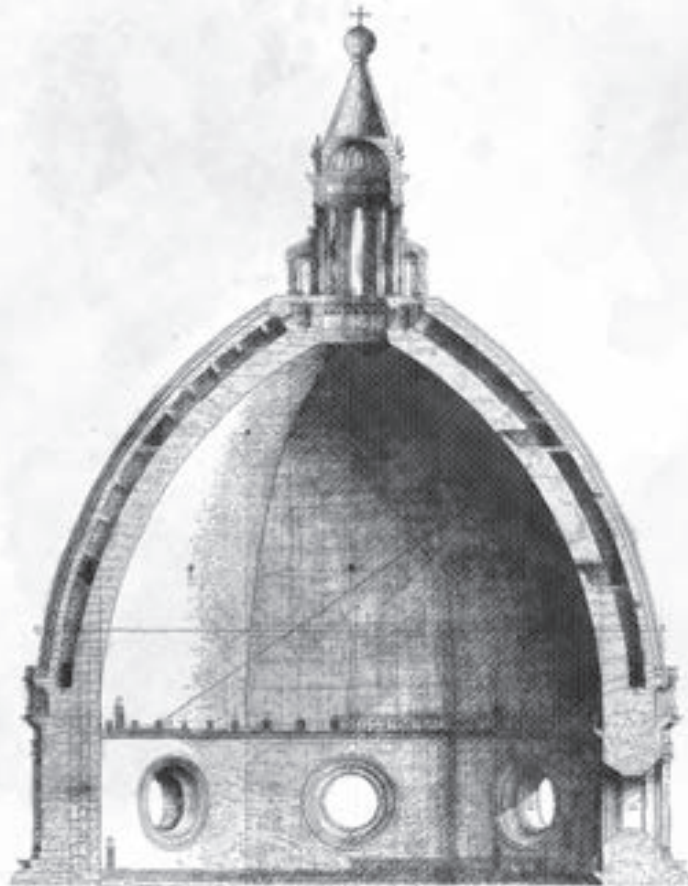


II - 84 Palazzo Episcopale, Laon, XIII sec.



II - 85 Filippo Brunelleschi, Ospedale degli Innocenti, Firenze, 1419





II - 86 Filippo Brunelleschi, Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze, 1420





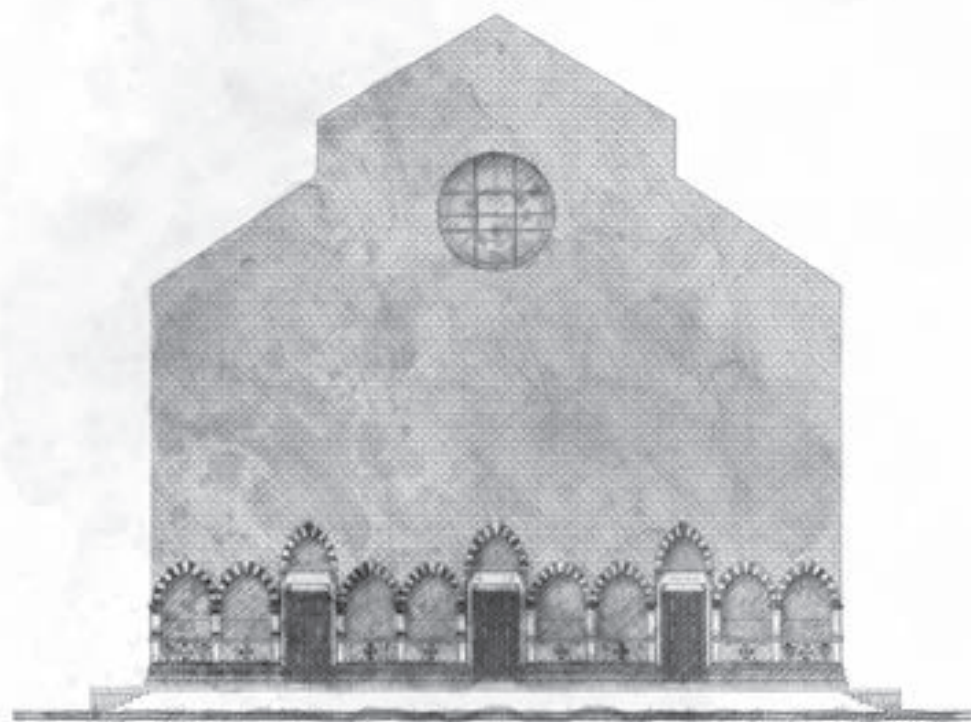
II - 87 Filippo Brunelleschi, Lanterna di Santa Maria del Fiore, Firenze, 1446



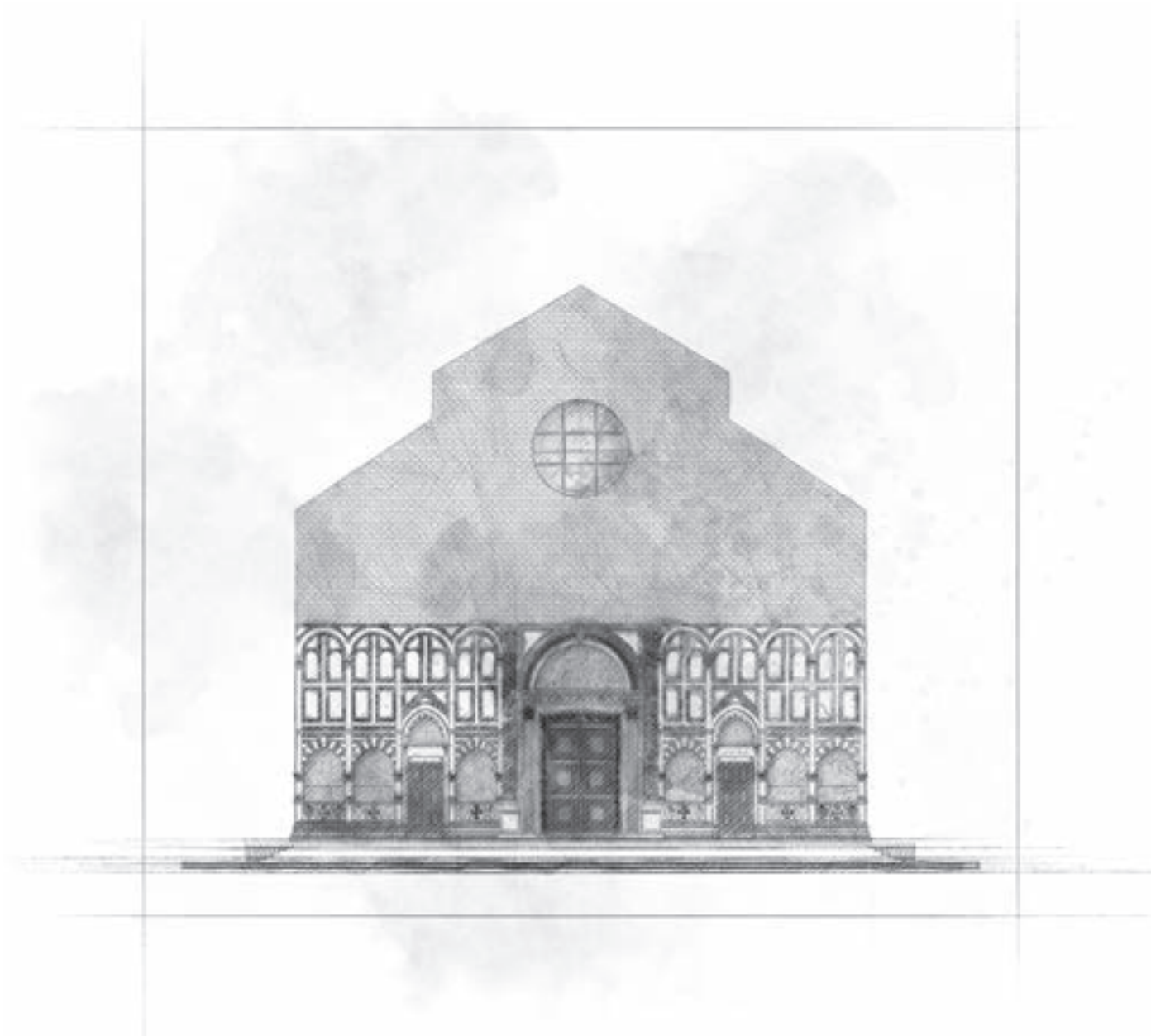
II - 88 Beffroi (Torre civica), Bruges, XIII e XV sec.



II - 89 Leon Battista Alberti, Santa Maria Novella, Firenze, 1458



II - 90 Leon Battista Alberti, Composizione della facciata - 1



II - 91 Leon Battista Alberti, Composizione della facciata - 2



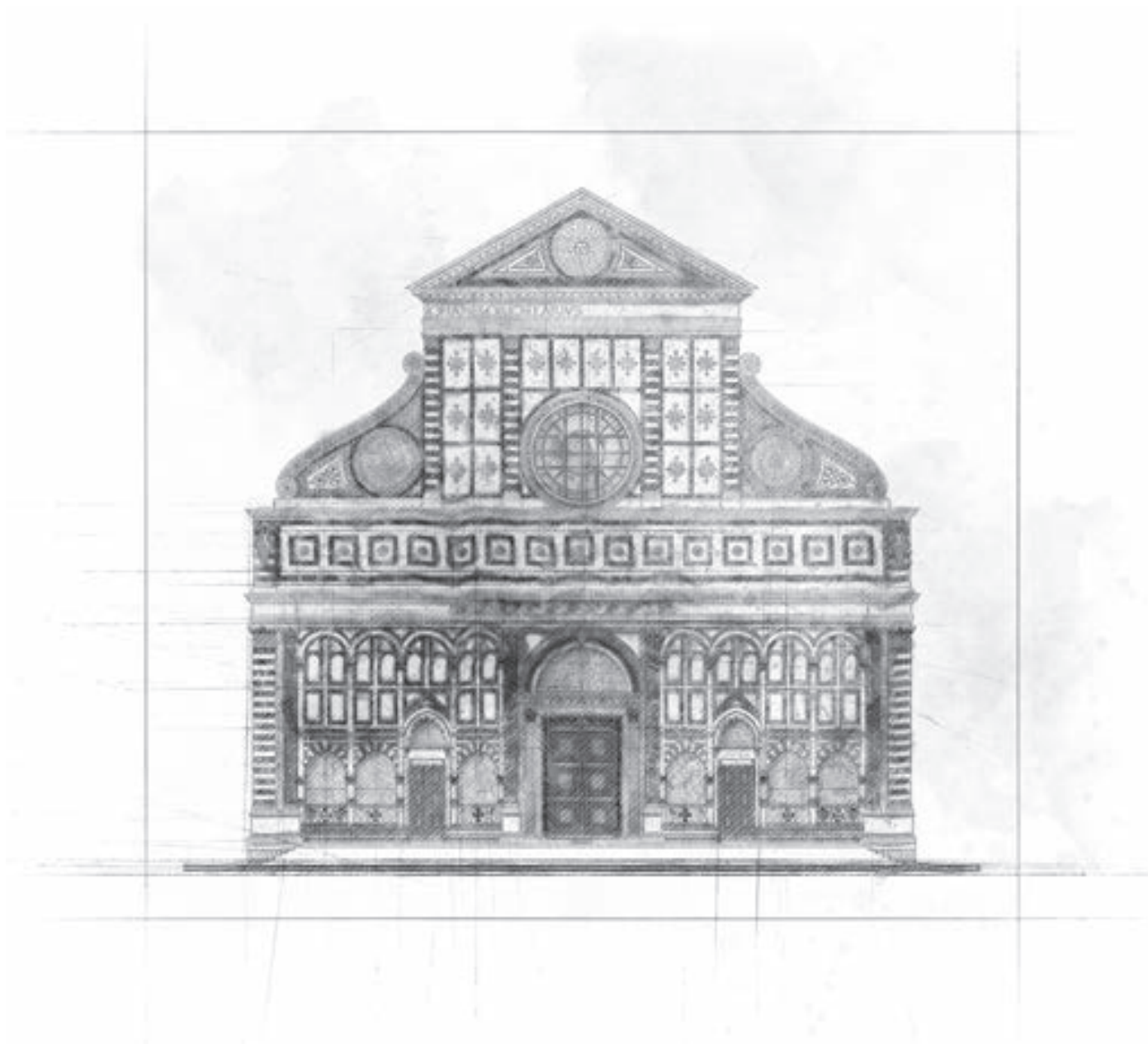
II - 92 Leon Battista Alberti, Composizione della facciata - 3





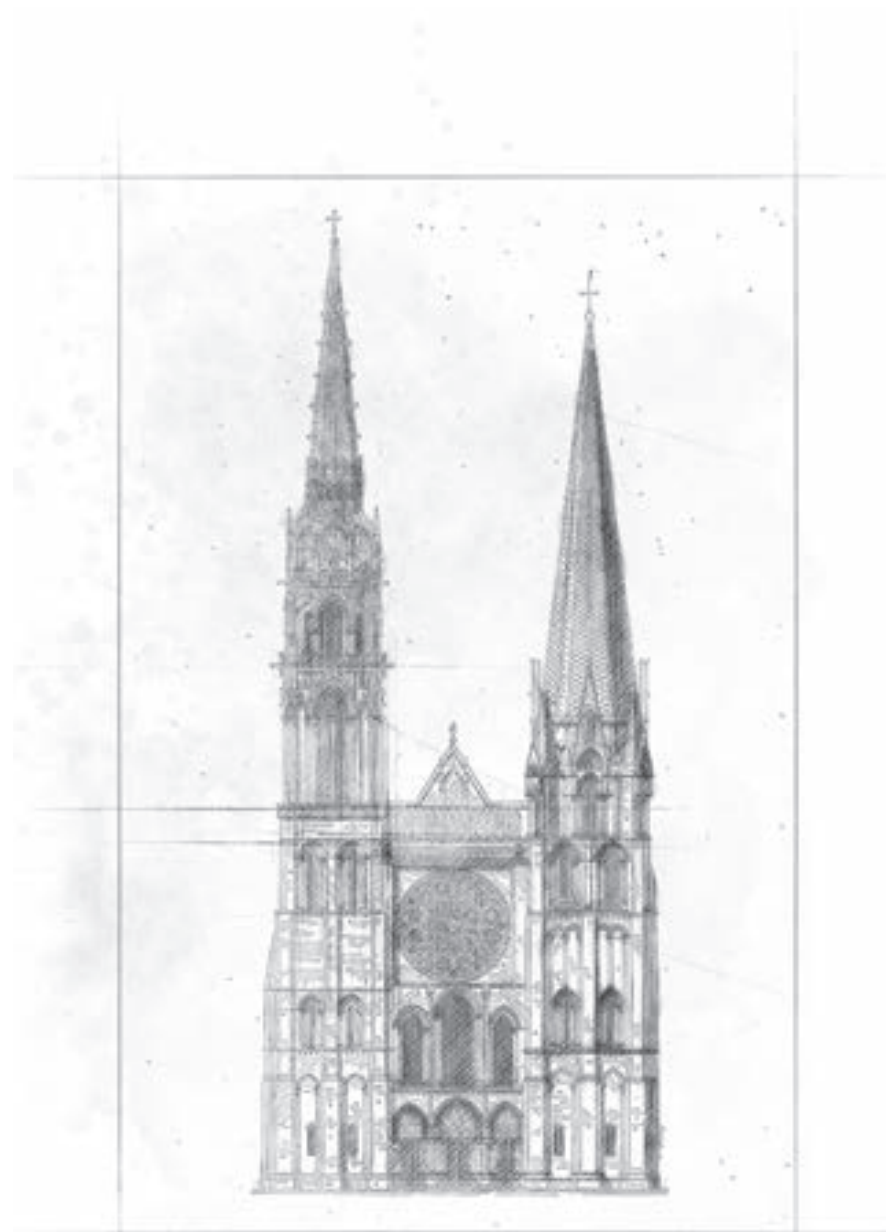
II - 93 Leon Battista Alberti, Composizione della facciata - 4



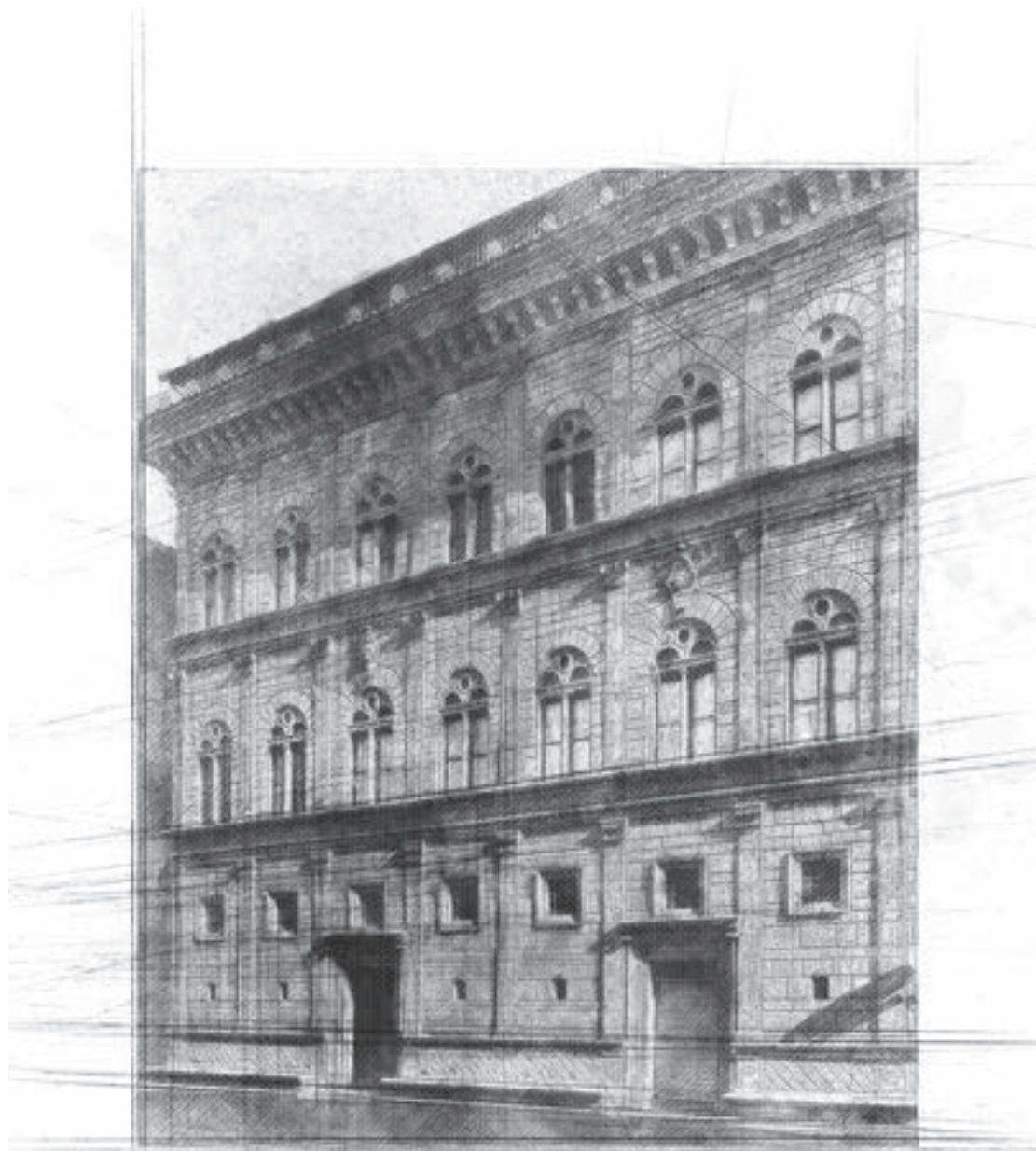


II - 94 Leon Battista Alberti, Composizione della facciata - 5

Definiremo la bellezza come l'armonia  
(concinuitas) tra tutte le membra,  
nell'unita' di cui fan parte, fondata  
sopra una legge precisa, per modo che  
non si possa aggiungere o togliere o  
cambiare nulla se non in peggio.



II - 96 Cattedrale di Chartres, Facciata occidentale, 1145 e 1506



II - 97 Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai, Firenze, 1446

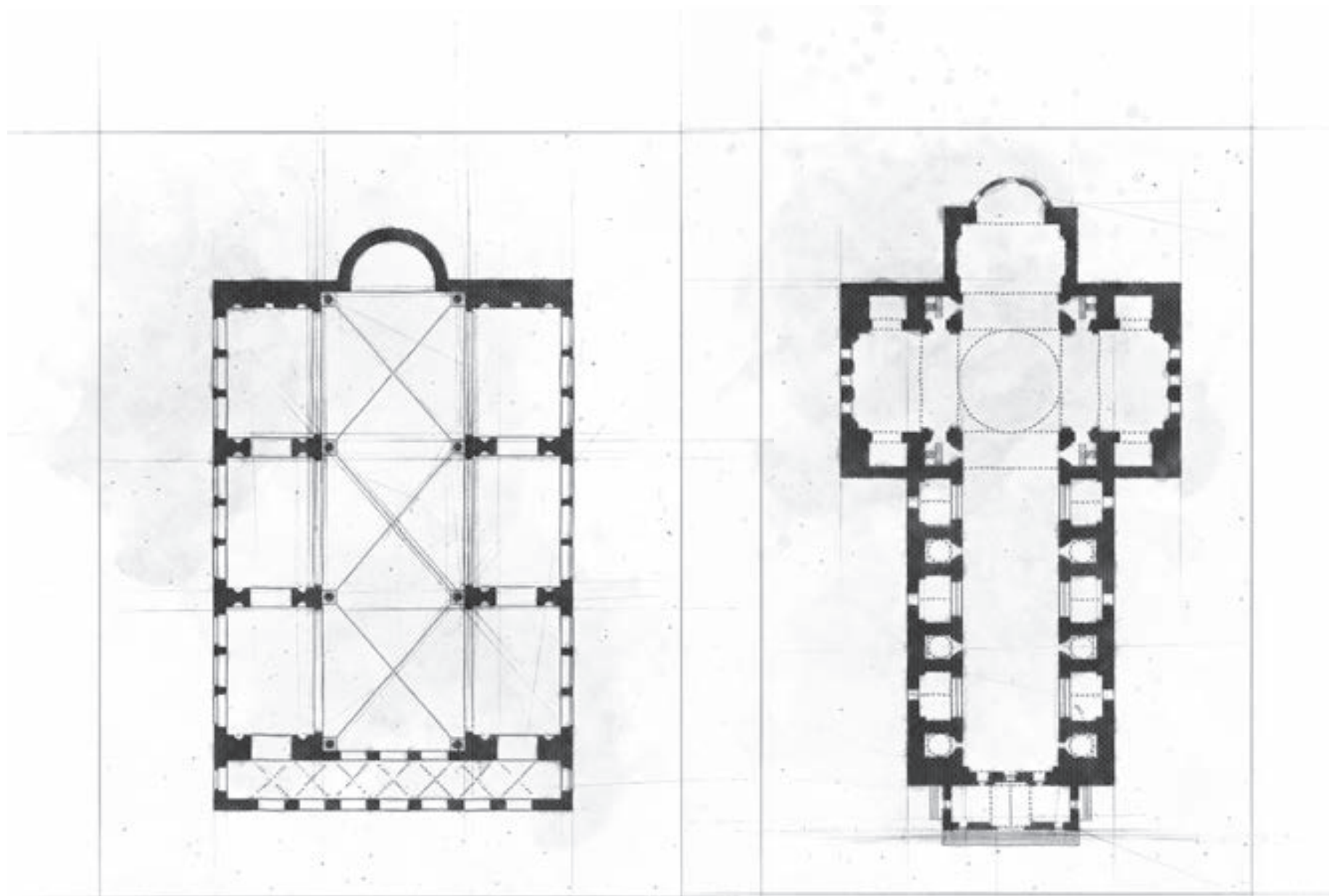


II - 98 Giovanni Maria Falconetto, Loggia della Gran Guardia, Padova, 1553



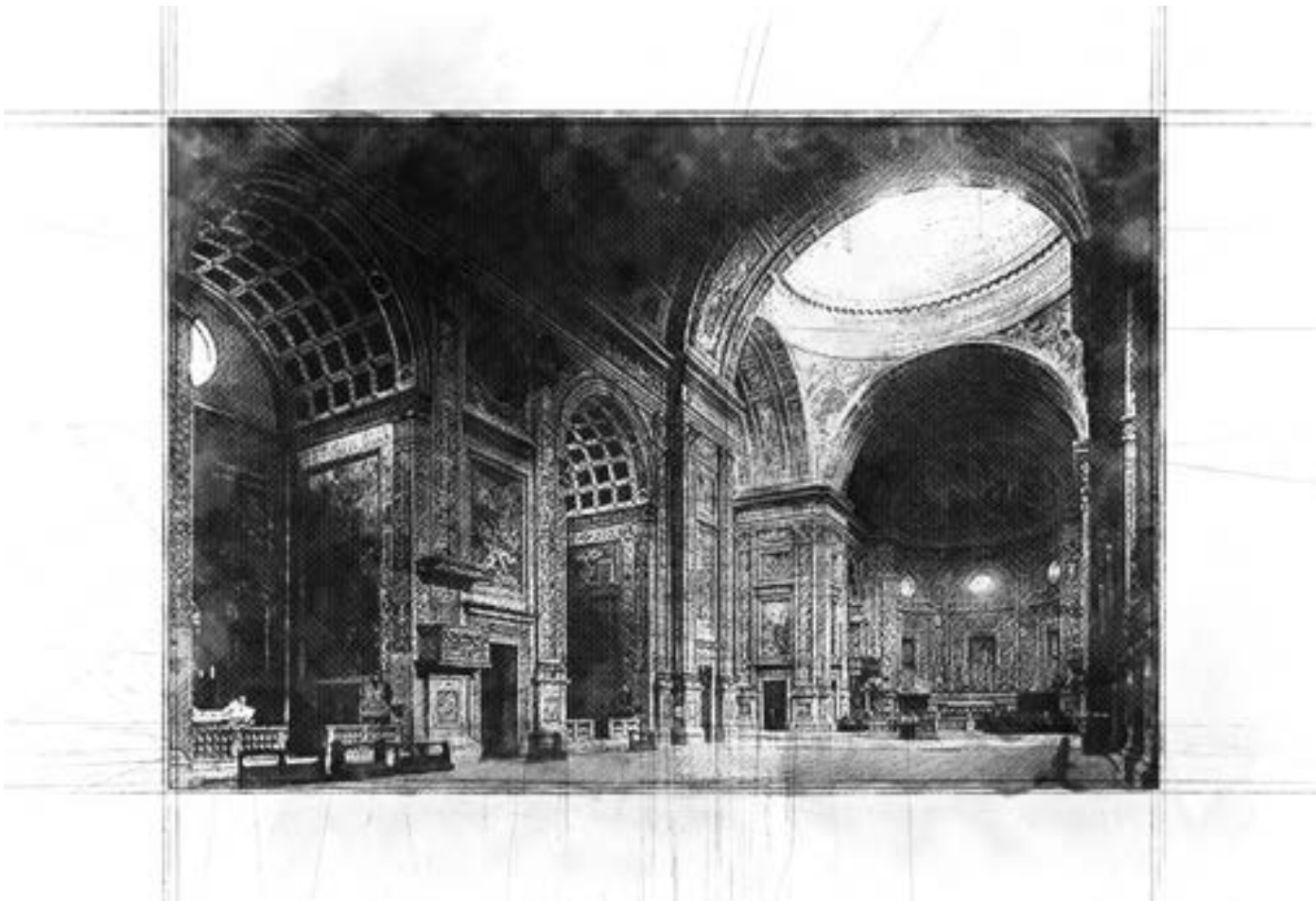


II - 99 Filippo Brunelleschi, Basilica di S. Spirito, Firenze, 1444

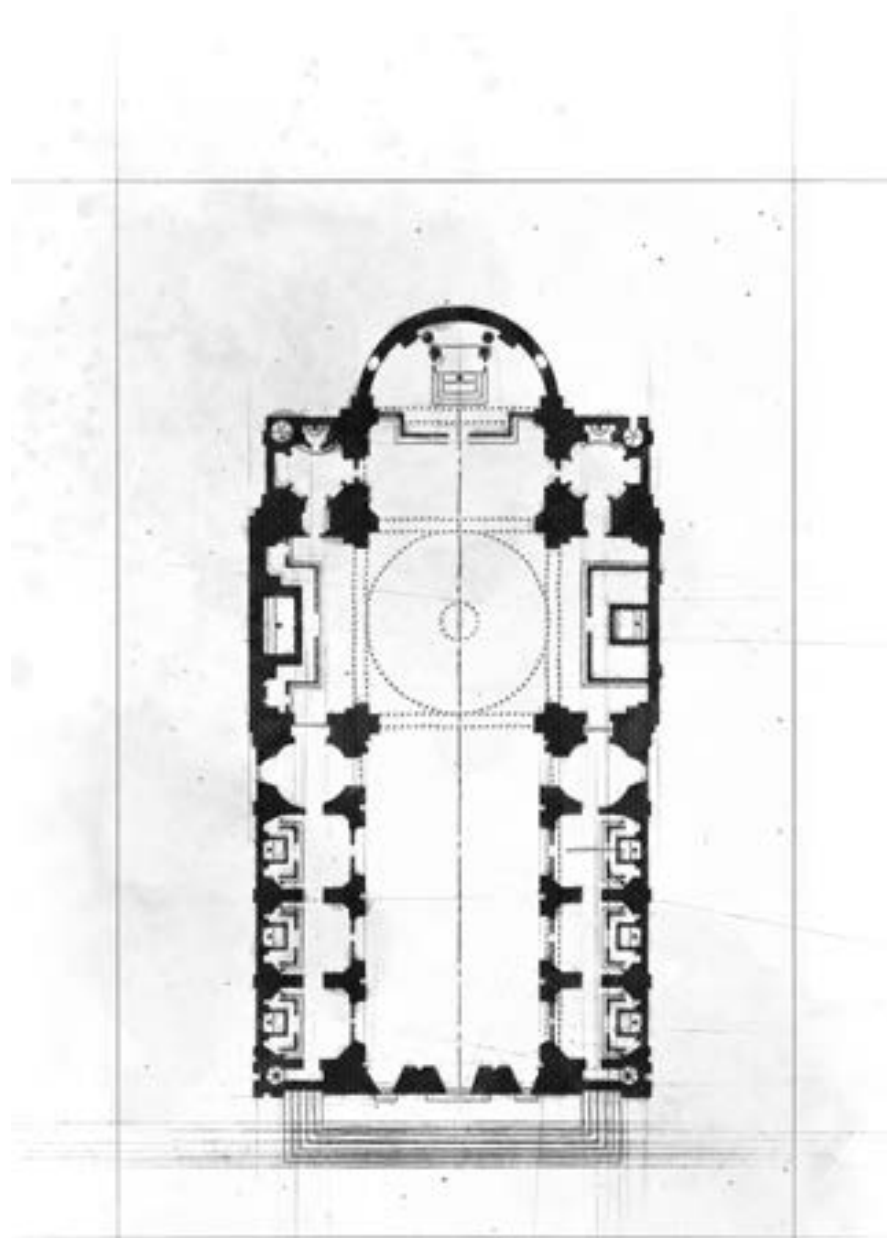


II - 100 Basilica di Massenzio, Roma, IV sec. d.C. e Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova, 1472





II - 101 Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova, 1472



II - 102 Jacopo Barozzi da Vignola, Chiesa del Gesù, Roma, 1568



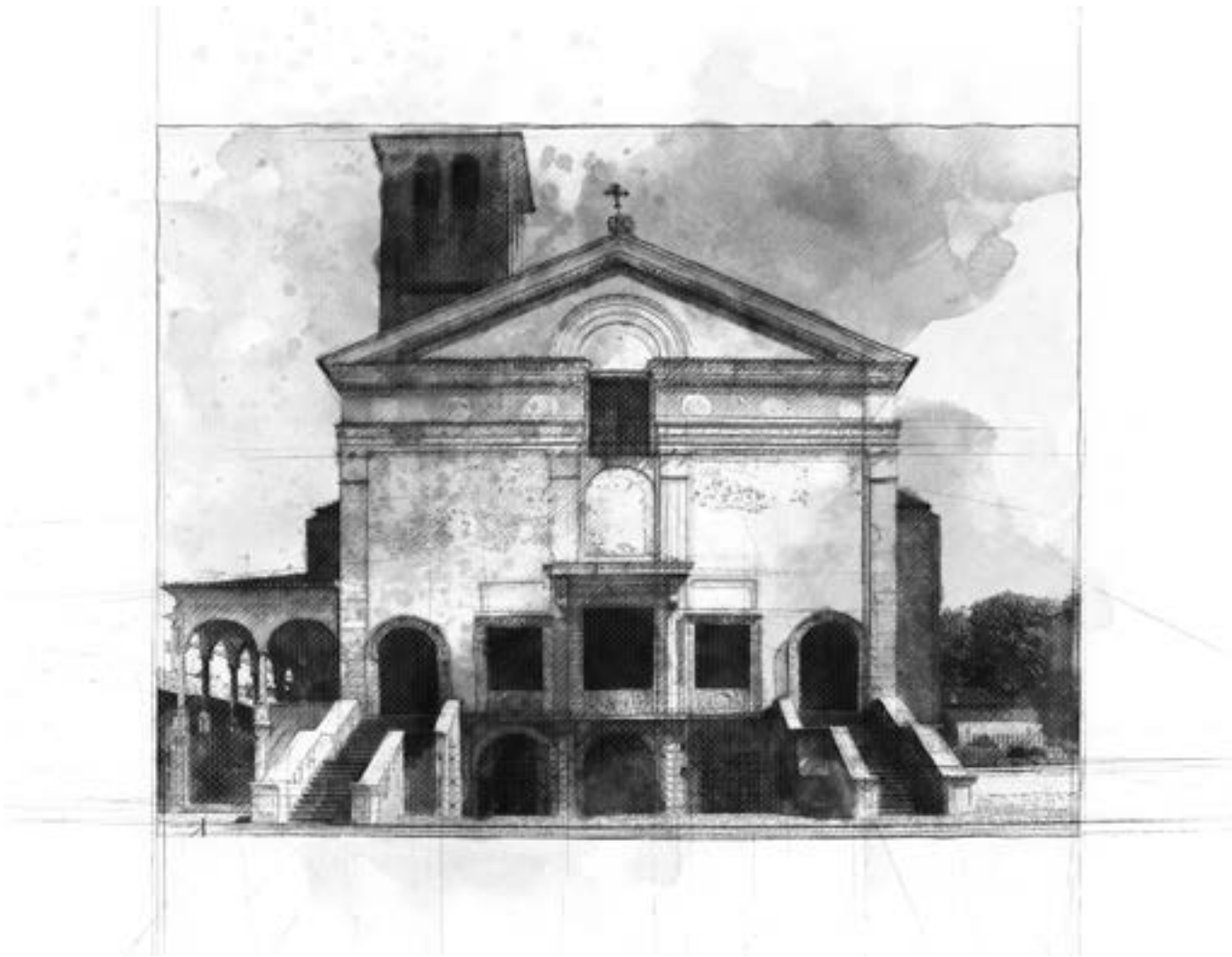
II - 103 Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova, 1472



II - 104 Arco di Tito, Roma, I sec.d.C.

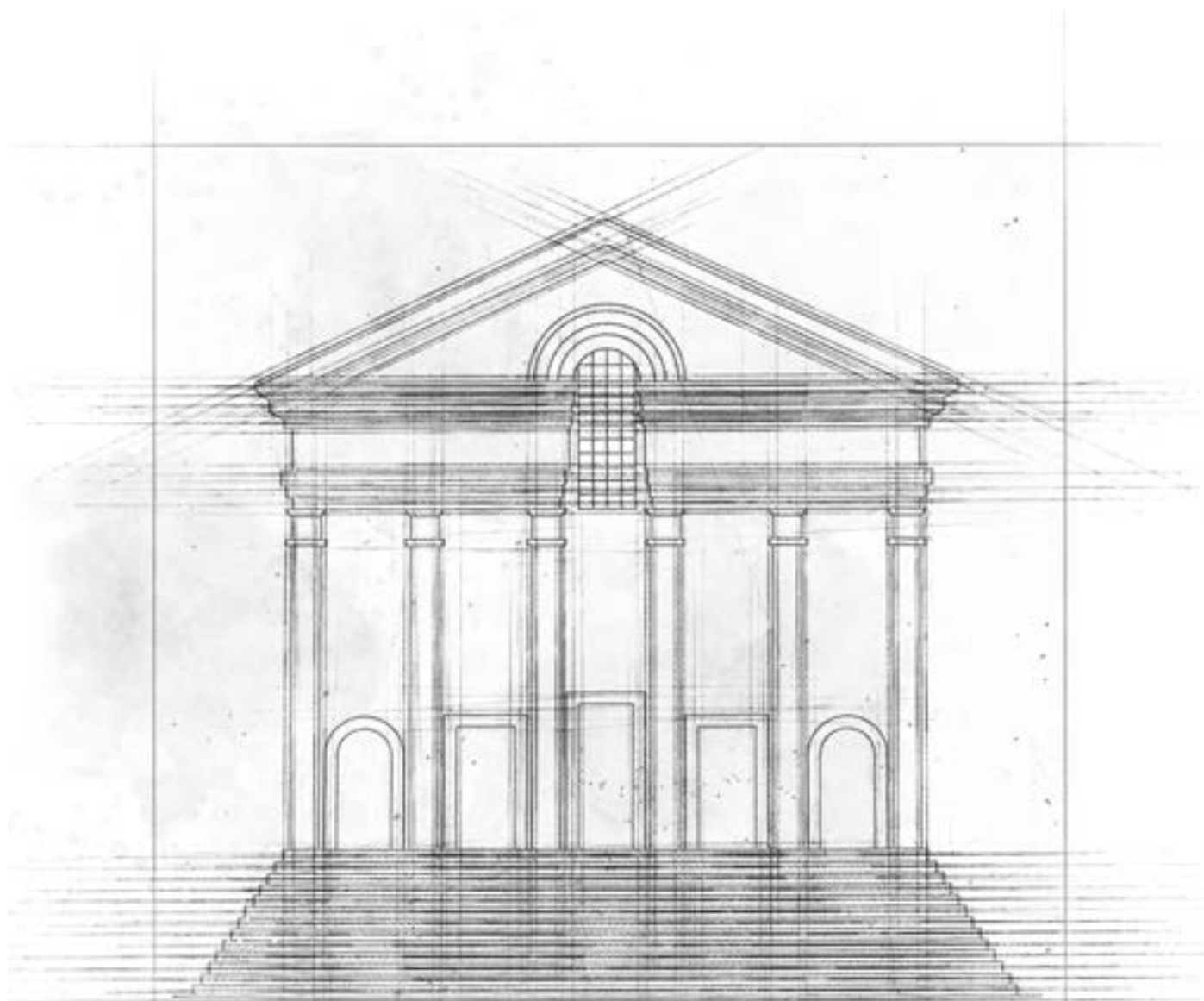


II - 105 Arco di Augusto, Rimini, I sec. a.C.



II - 106 Leon Battista Alberti, San Sebastiano, Mantova, 1460





II - 107 Facciata di San Sebastiano, ricostruzione di Rudolf Wittkower, 1962



II - 108 Arco di Orange, lato, I sec. a.C.



II - 109 Pierre-Alexandre Vignon, Chiesa della Madeleine, Paris, 1806



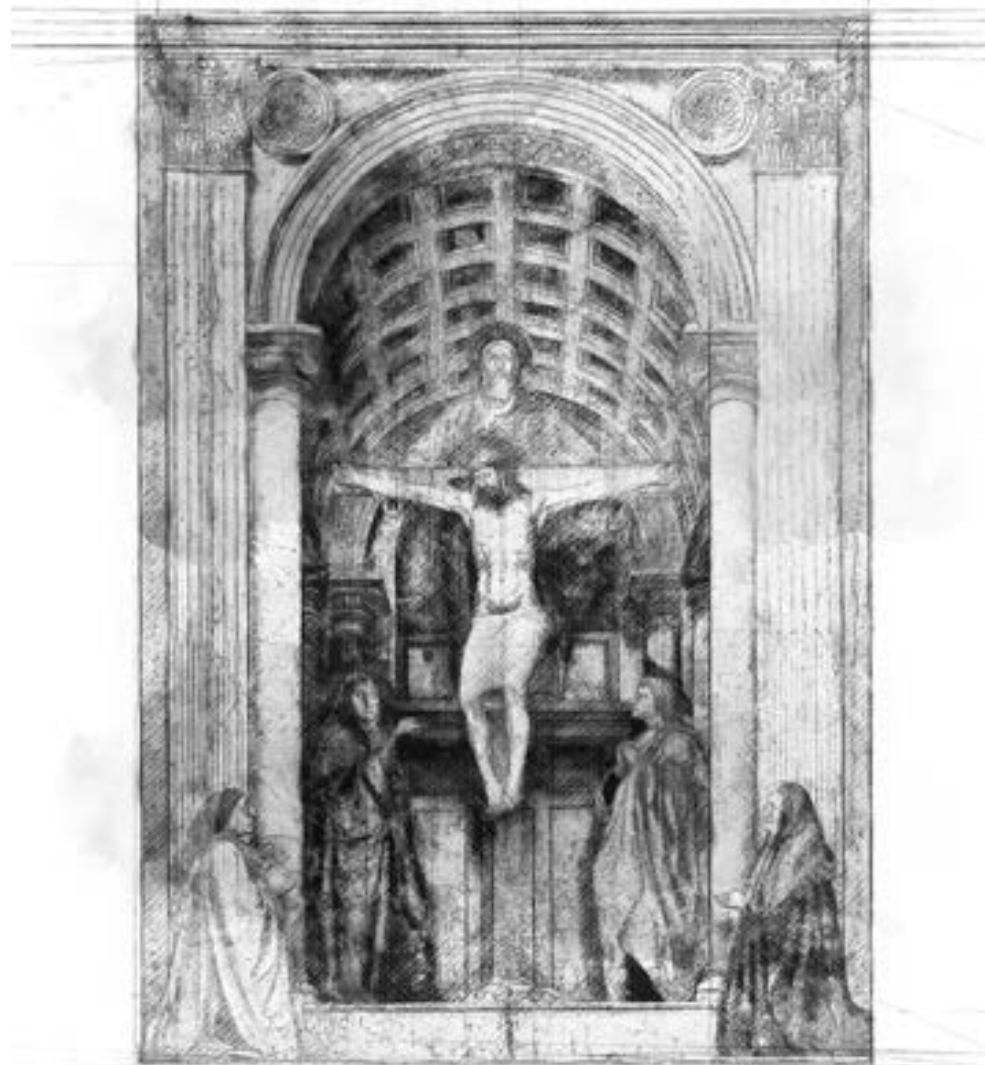
II - 110 Pierre-Alexandre Vignon, Chiesa della Madeleine, Paris, 1806



II - 111 Giacomo della Porta, Chiesa del Gesù, Roma, 1584



II - 112 Donato Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio, Roma, 1502



II - 113 Masaccio, Trinità, 1426



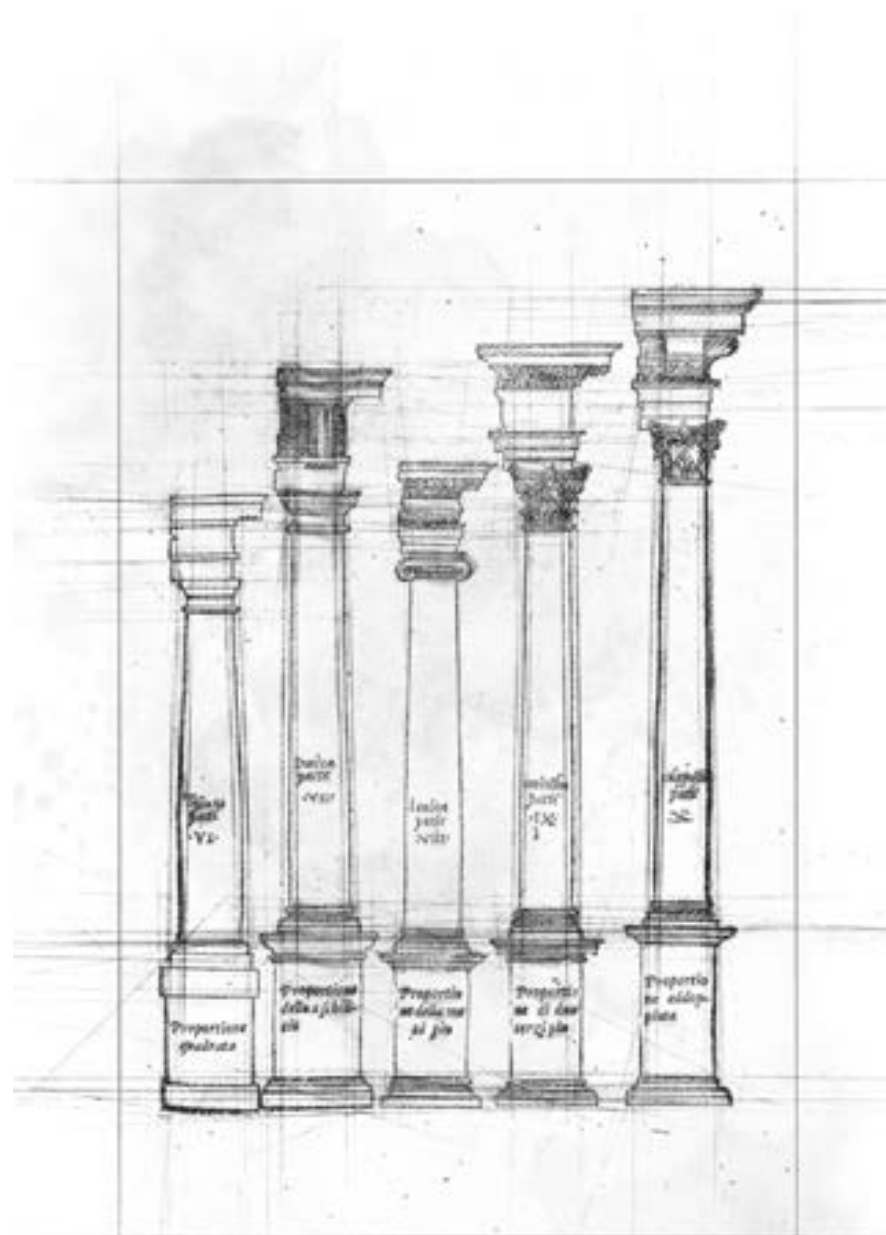


II - 114 Raffaello Sanzio, La Scuola di Atene, 1509

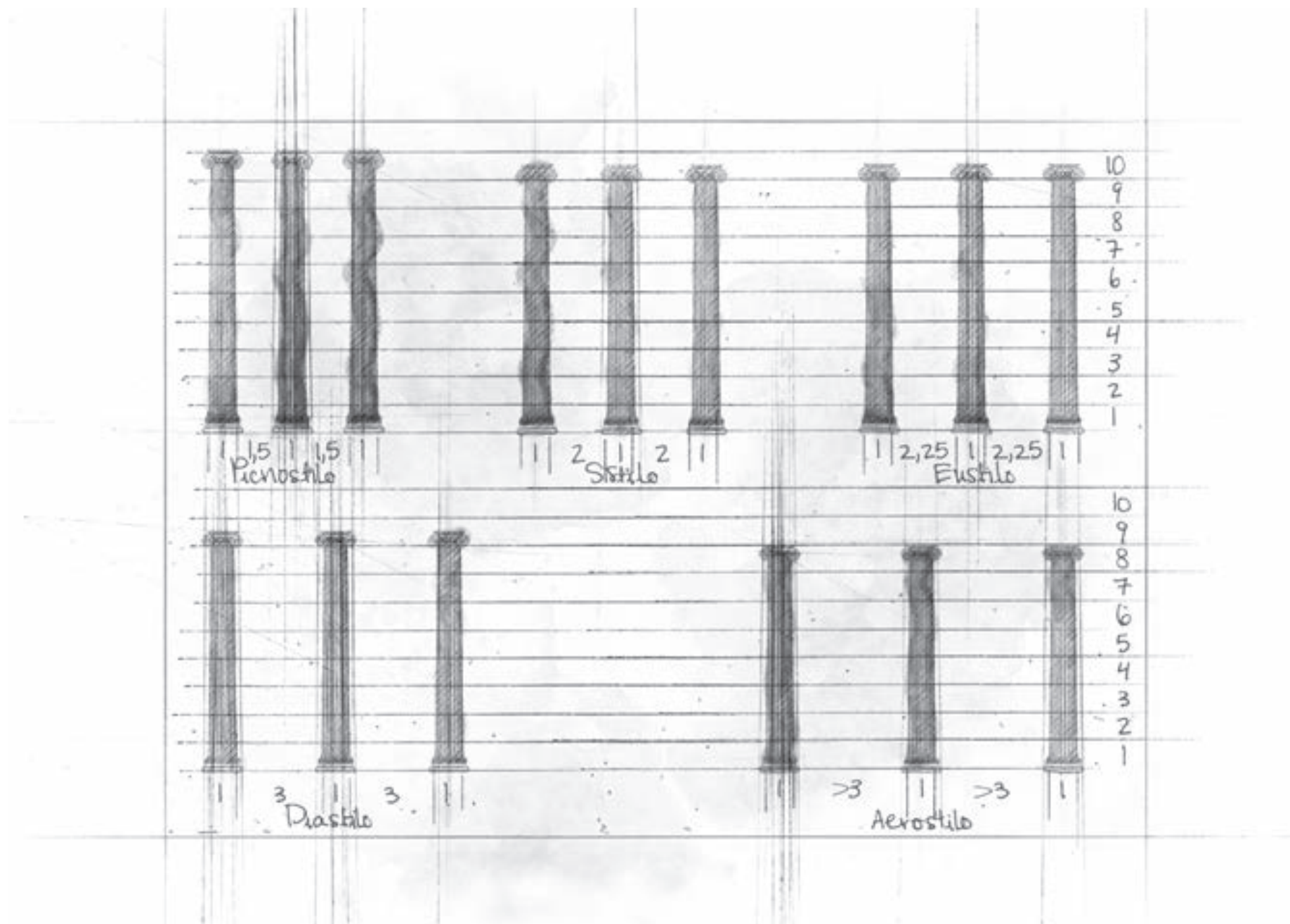


II - 115 Tempietto di San Pietro in Montorio, Cattedrale di Chartres e Basilica di San Pietro  
Tavola comparativa

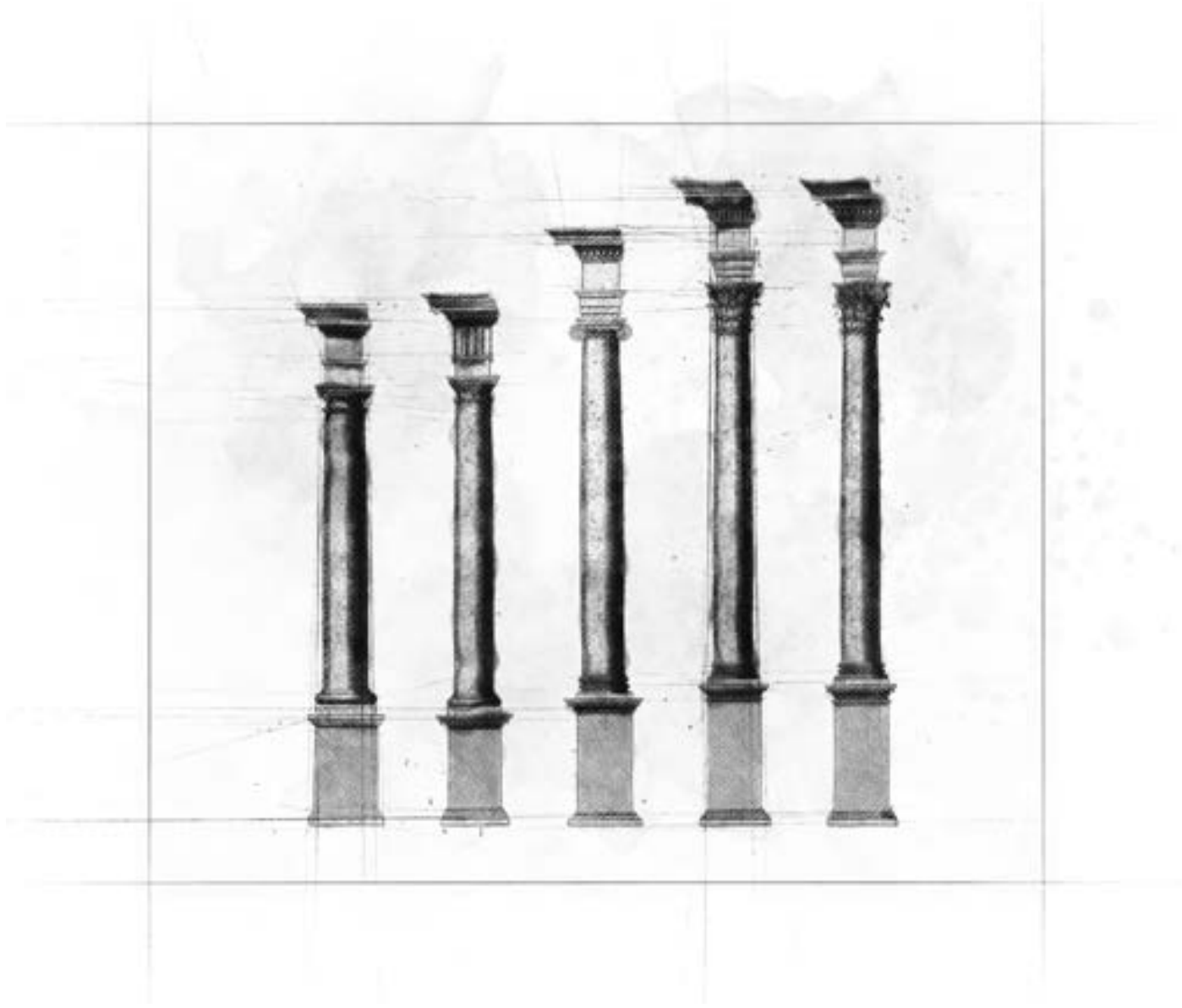
L'avorio, le gemme e simili care cose per  
mano del pittore diventano piu' preziose; e  
anche l'oro lavorato con arte di pittura  
si contrapesa con molto piu' oro. Anzi  
ancora il piombo medesimo, metallo infra  
gli altri vilissimo, fattone figura per mano  
di Fidia o Prassiteles, si stima piu' prezioso  
che l'argento.



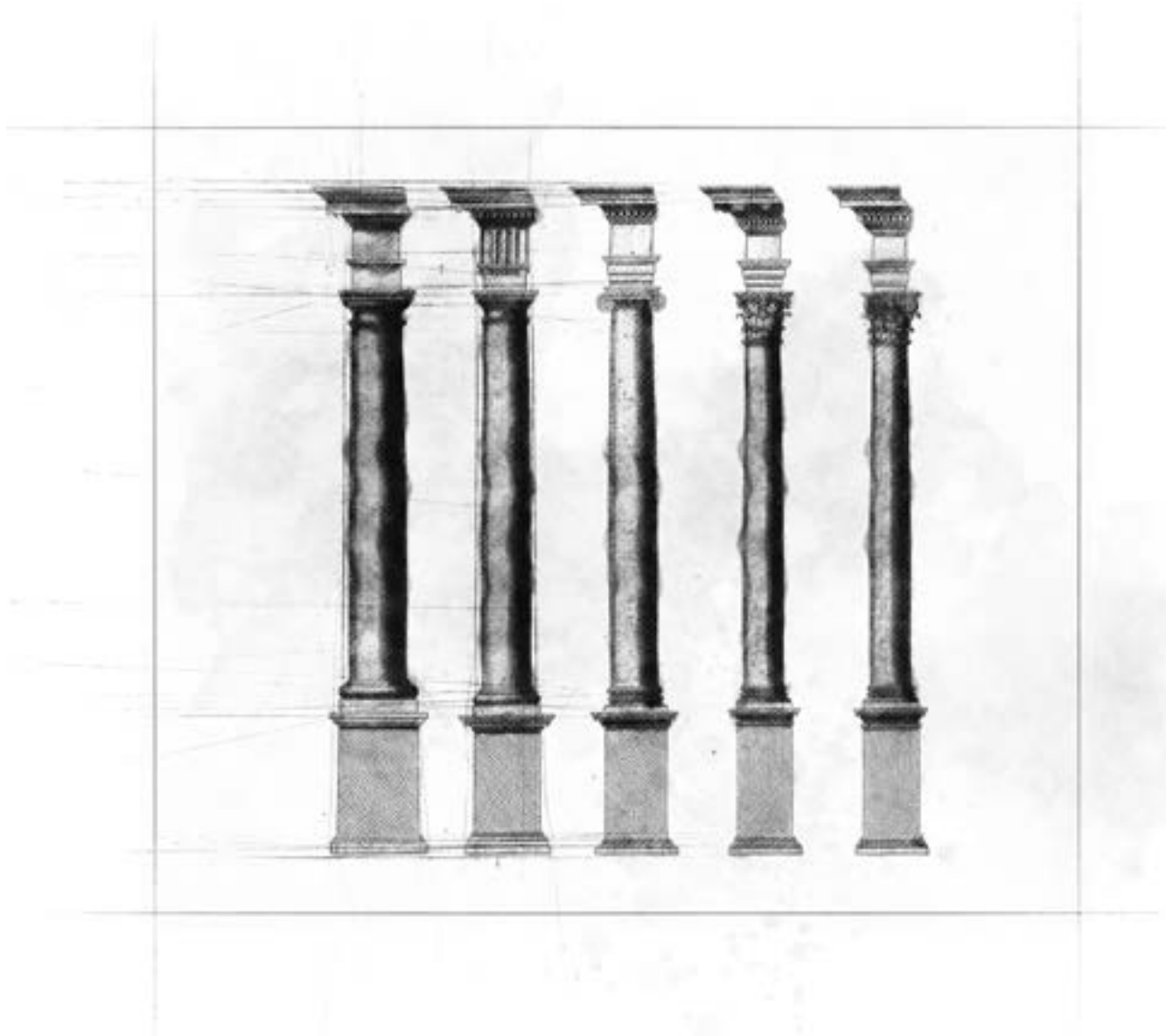
II - 117 Sebastiano Serlio, I cinque ordini (Libro IV, 1537)



II - 118 Proporzione delle colonne ioniche (da Vitruvio, De architectura, III, III, 1-6 e 10)

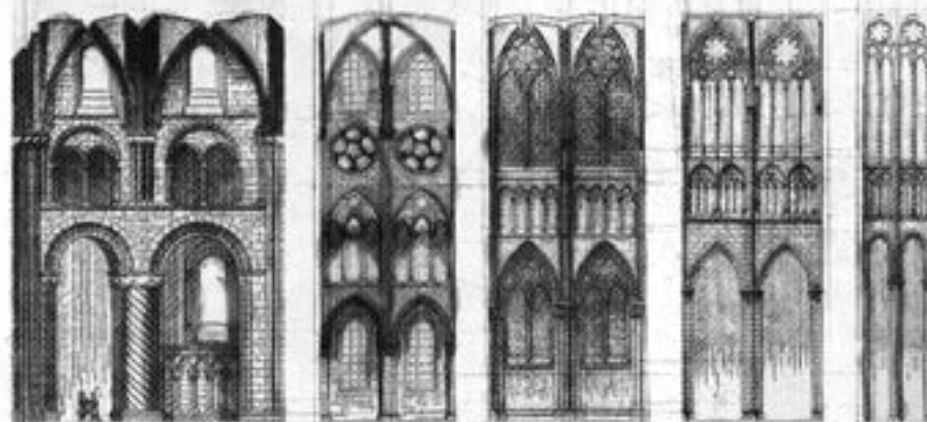


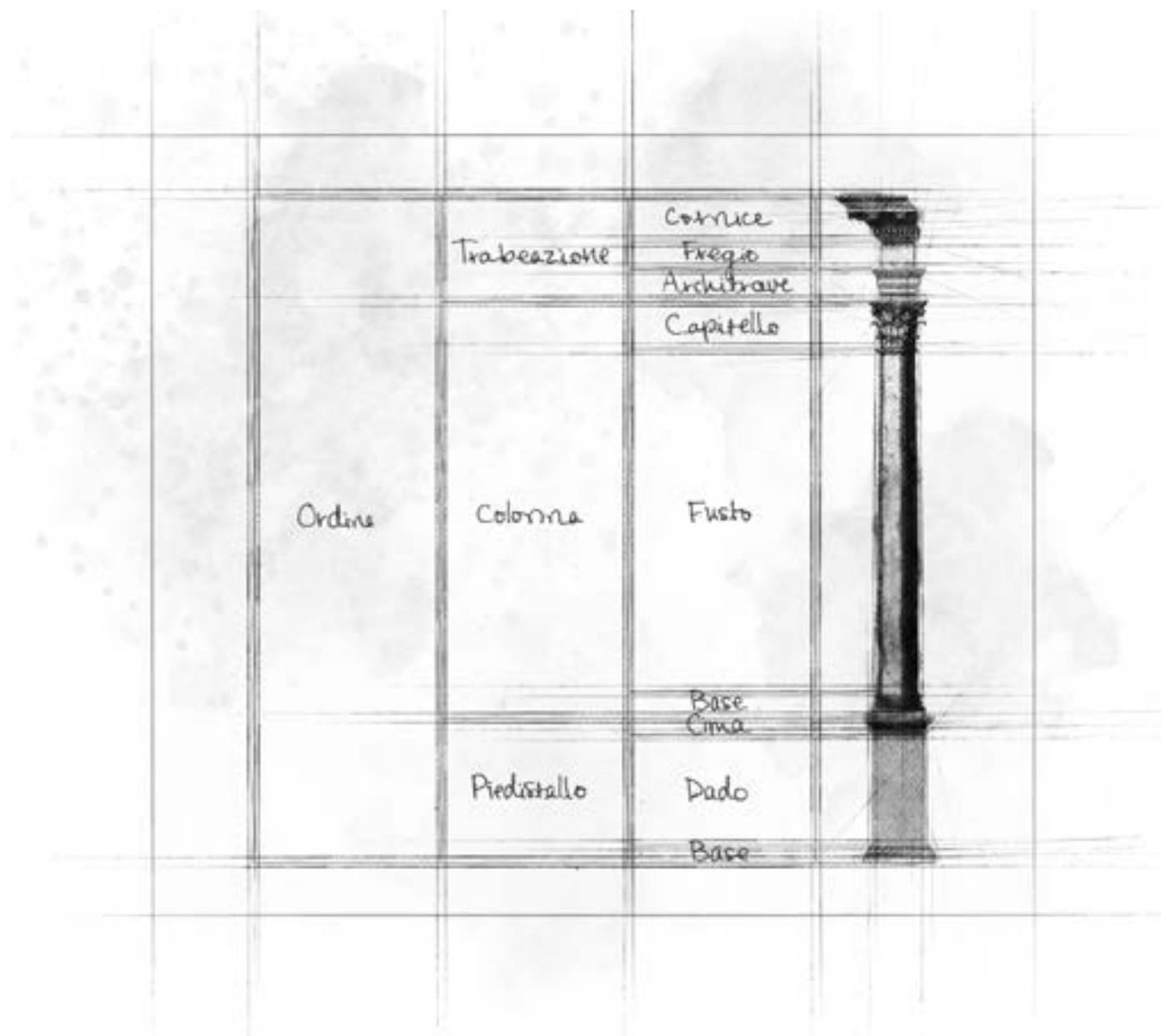
II - 119 Jacopo Barozzi Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura, 1562



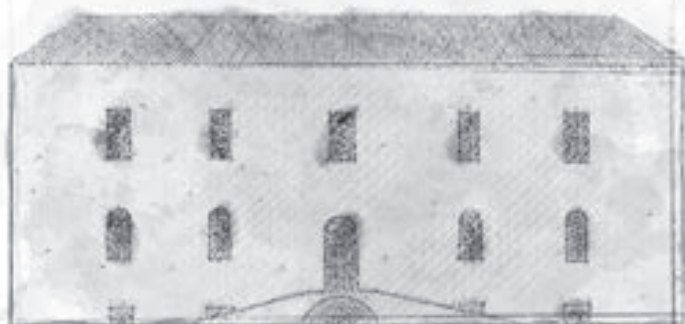
II - 120 Jacopo Barozzi Vignola, Regola delli cinque ordini d'architettura, 1562







II - 122 Ordine classico



a.



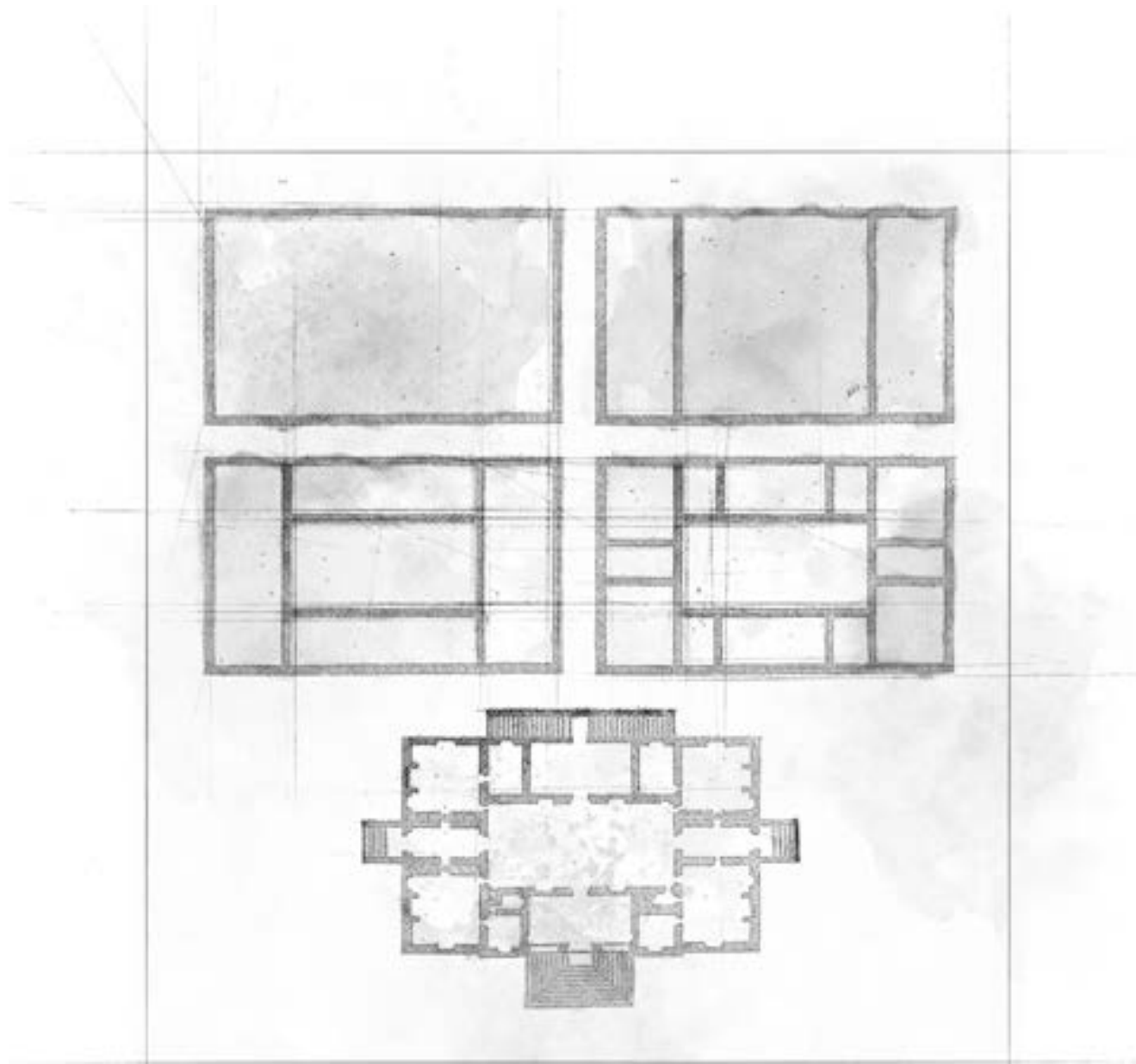
c.



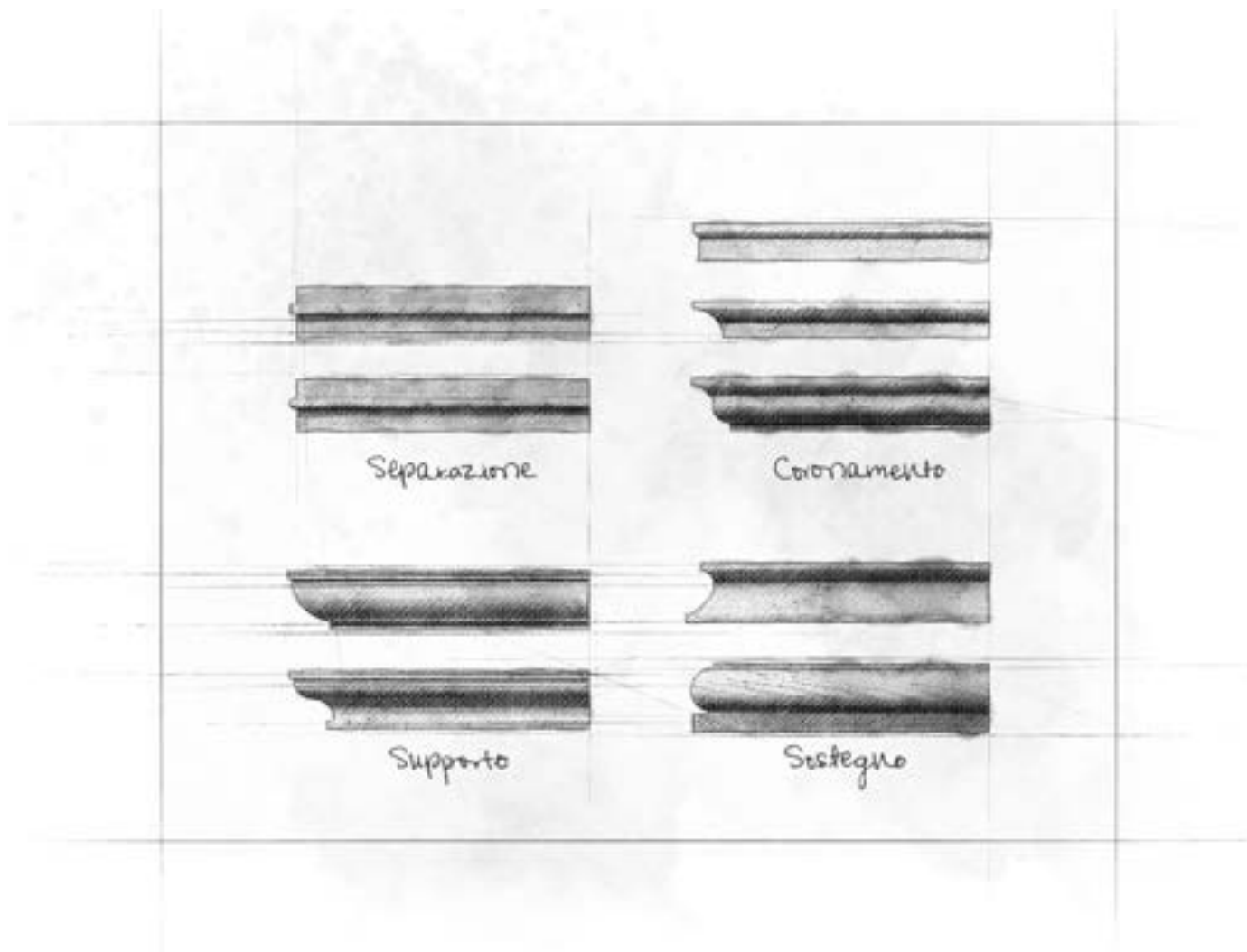
b.

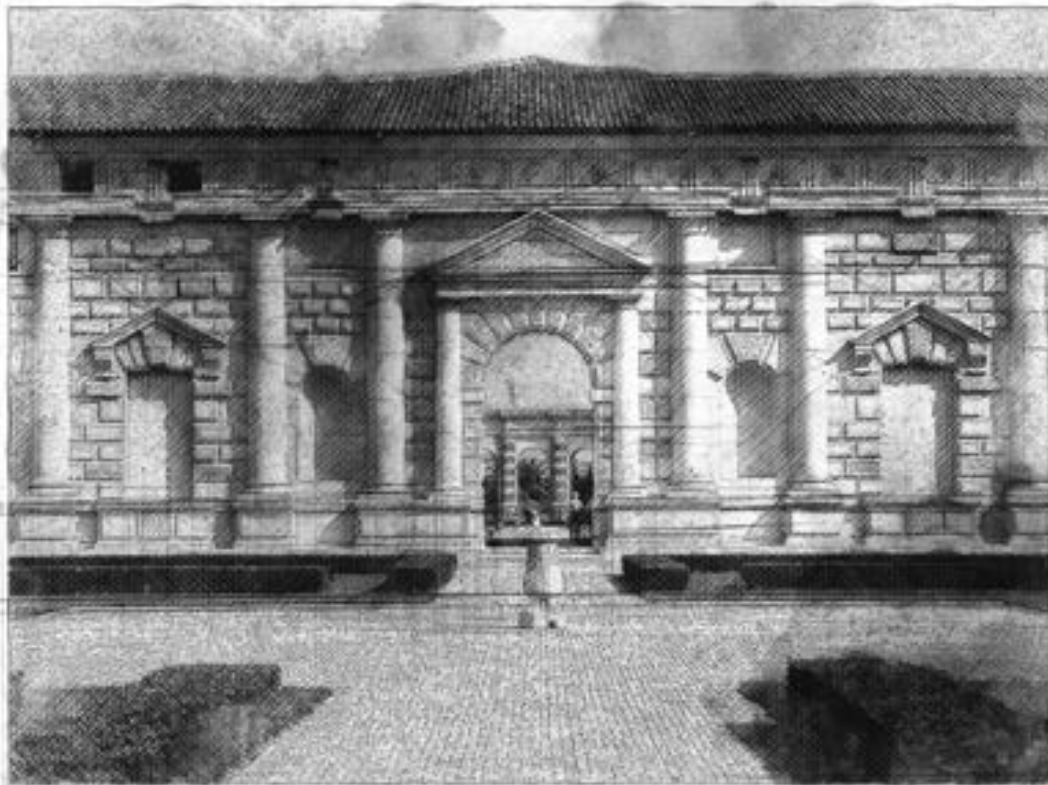


d.

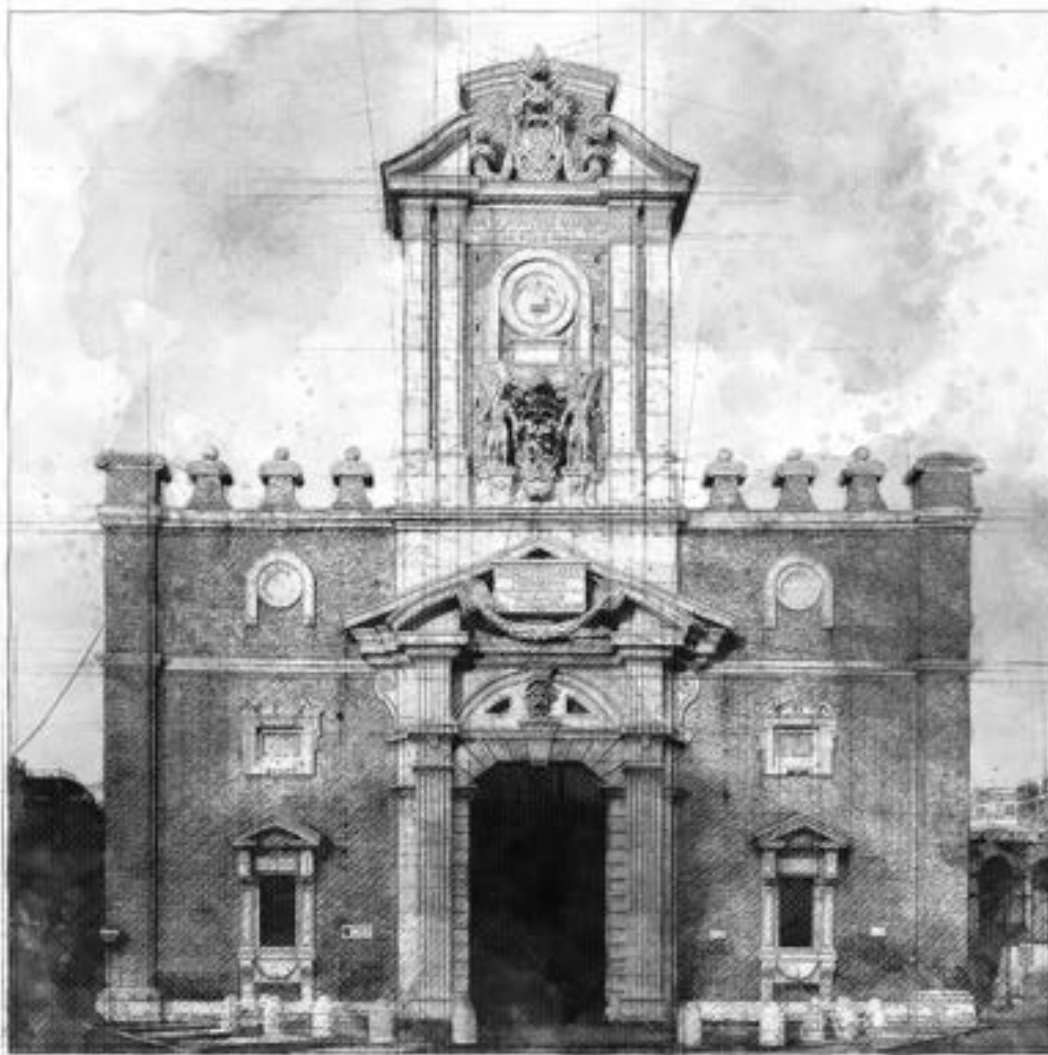


II - 124 Sebastiano Serlio, Villa (Libro VII, pag. 203)





II - 126 Giulio Romano, Palazzo Te, Mantova, 1524

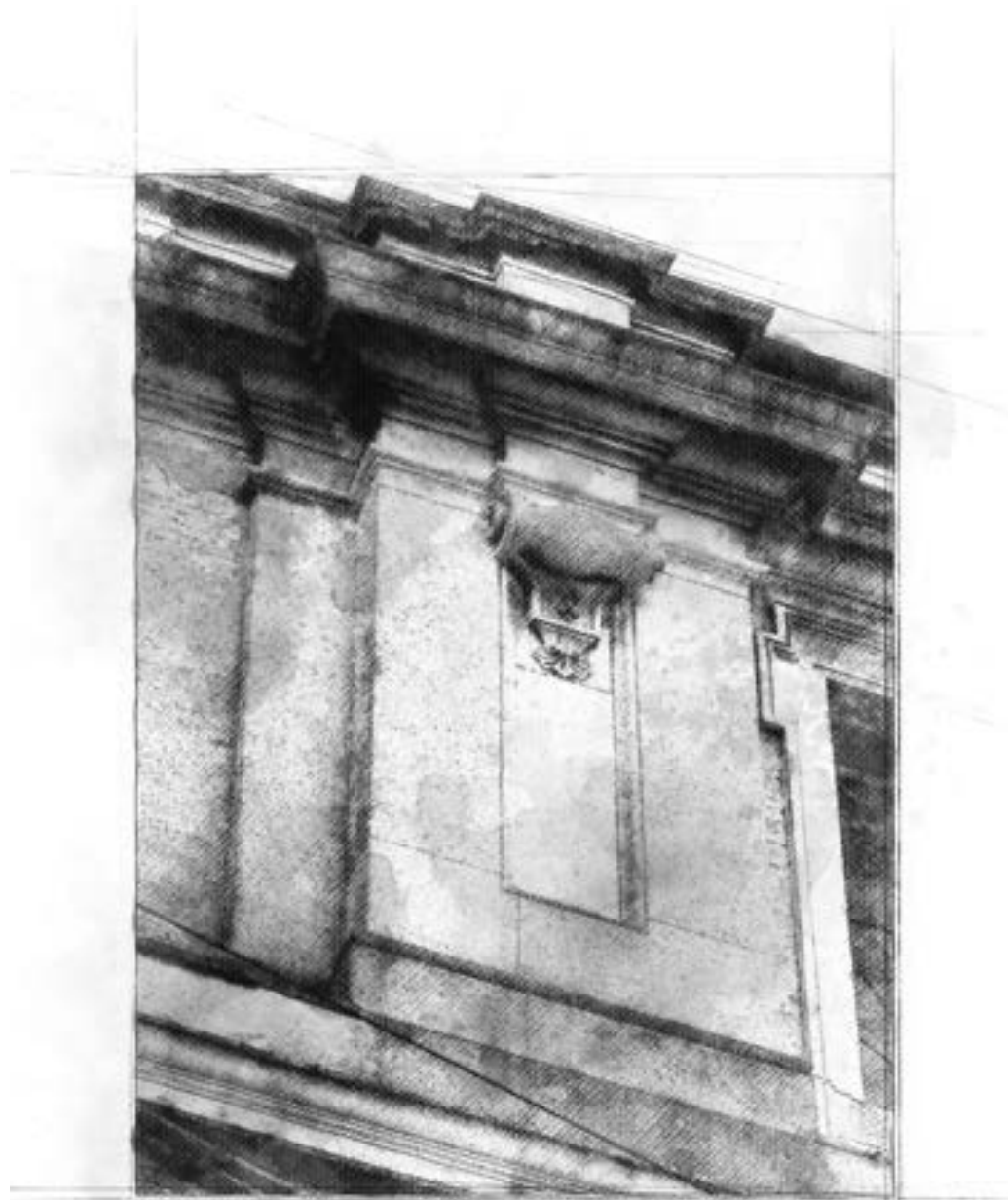


II - 127 Michelangelo Buonarroti, Porta Pia, Roma, 1561





II - 128 Francesco Maria Richini, Chiostro Maggiore della Ca' Granda, Milano, 1624

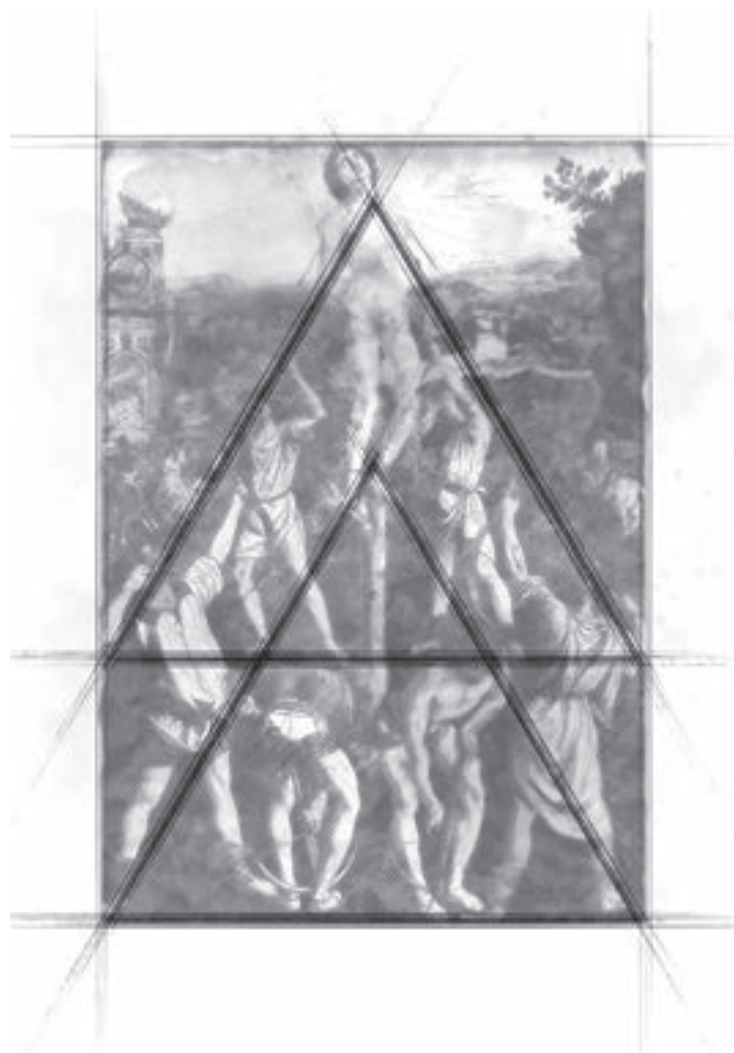


II - 129 Giambattista Novello, Palazzo Papafava dei Carraresi, Padova, 1760

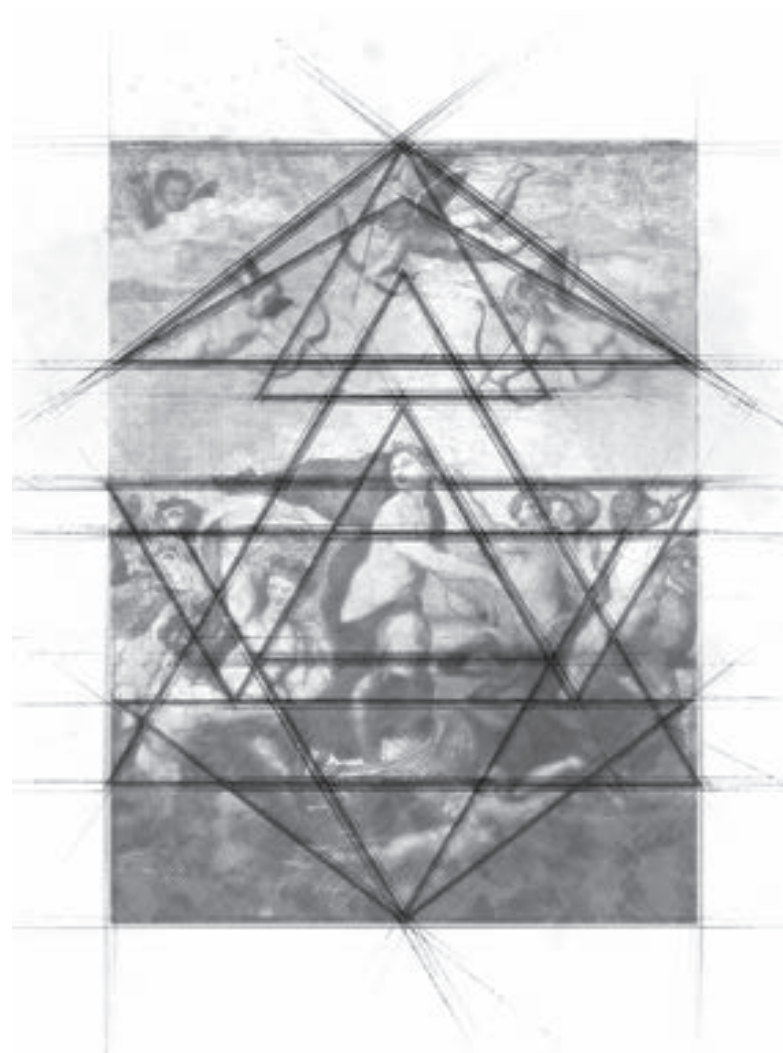




II - 131 Paolo della Francesca, Madonna del parto, 1455

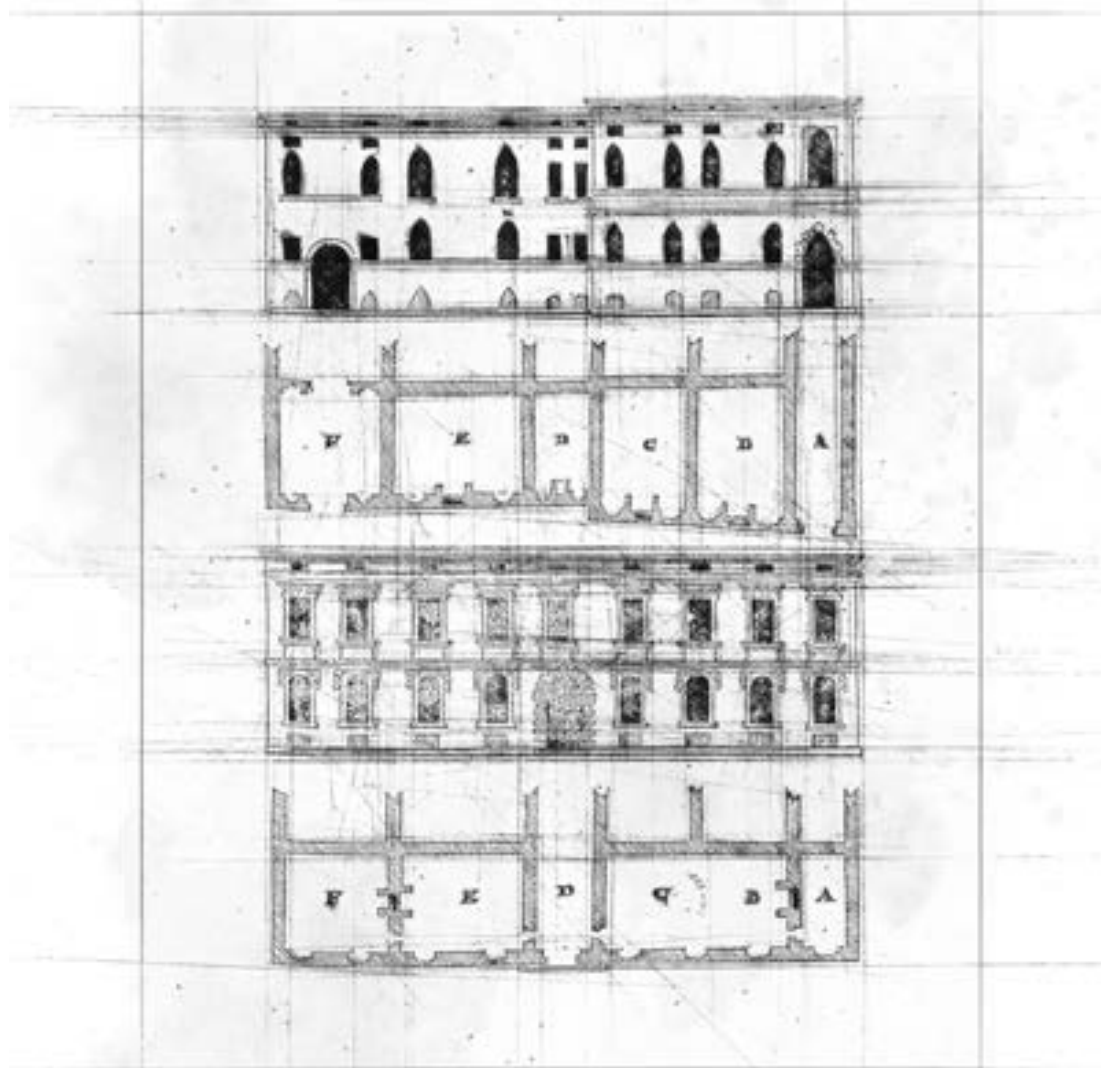


II - 132 Piero Pollaiuolo, Martirio di S. Sebastiano, 1475



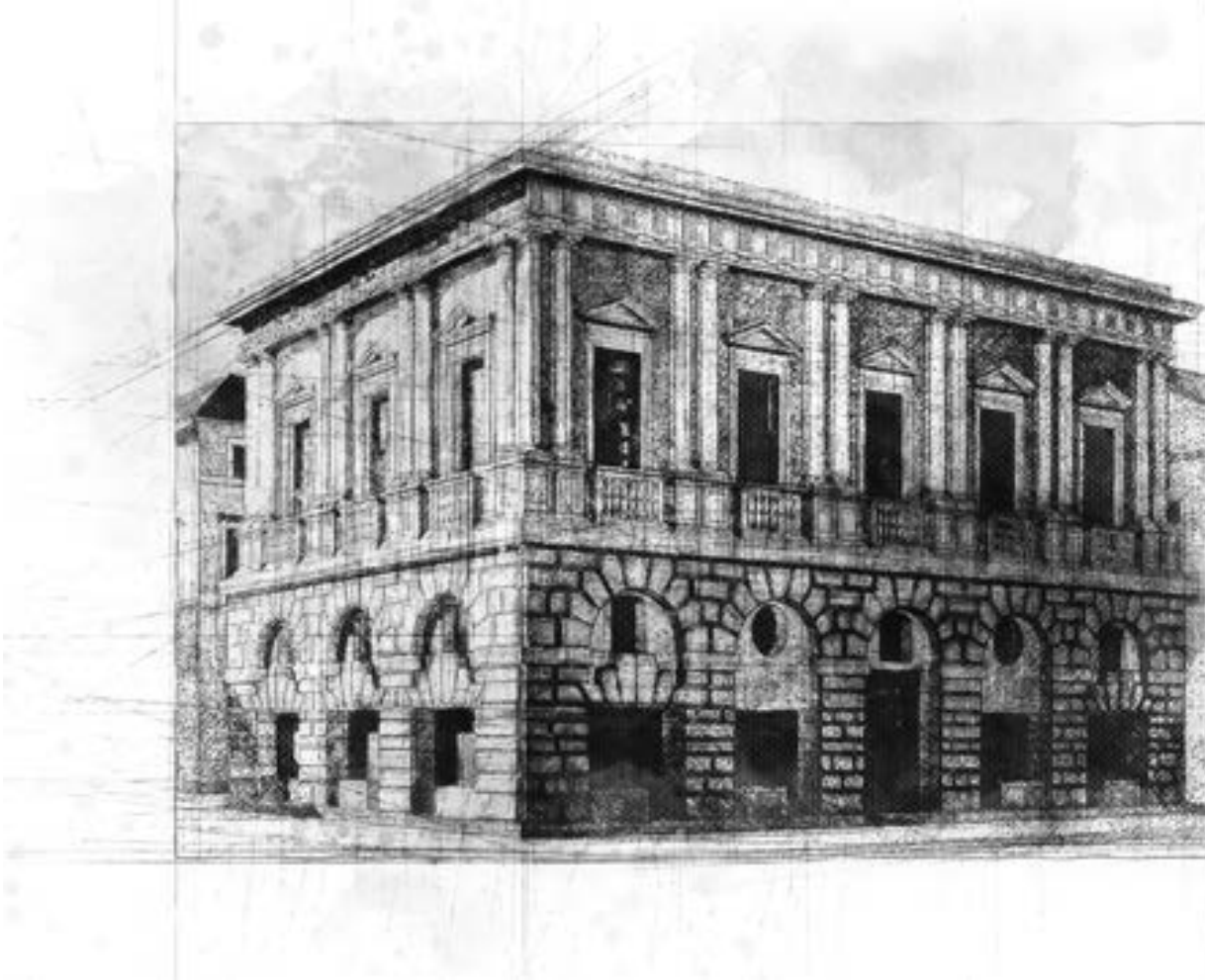
II - 133 Raffaello Sanzio, Trionfo di Galatea, 1512



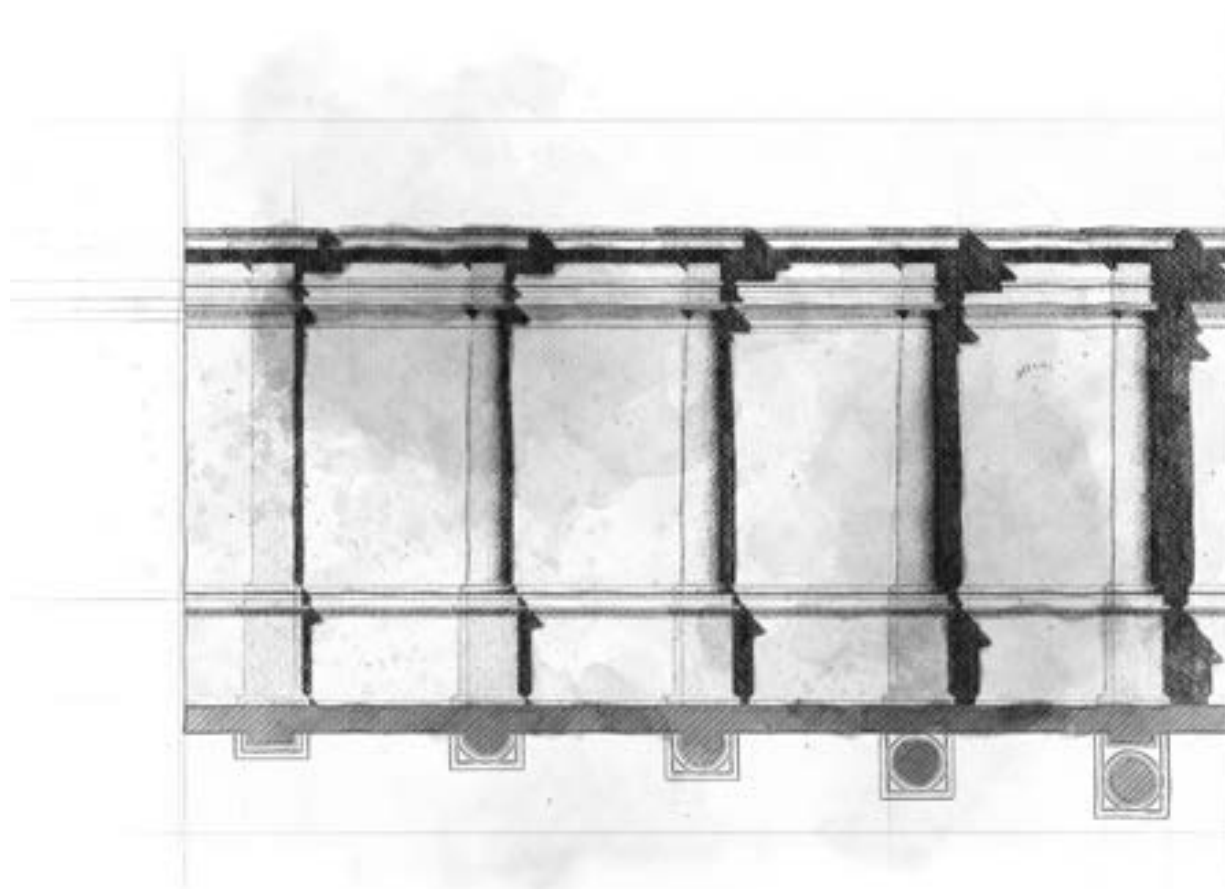


II - 134 Sebastiano Serlio, "per ristorar cose vecchie", (Libro VII, pag. 171)

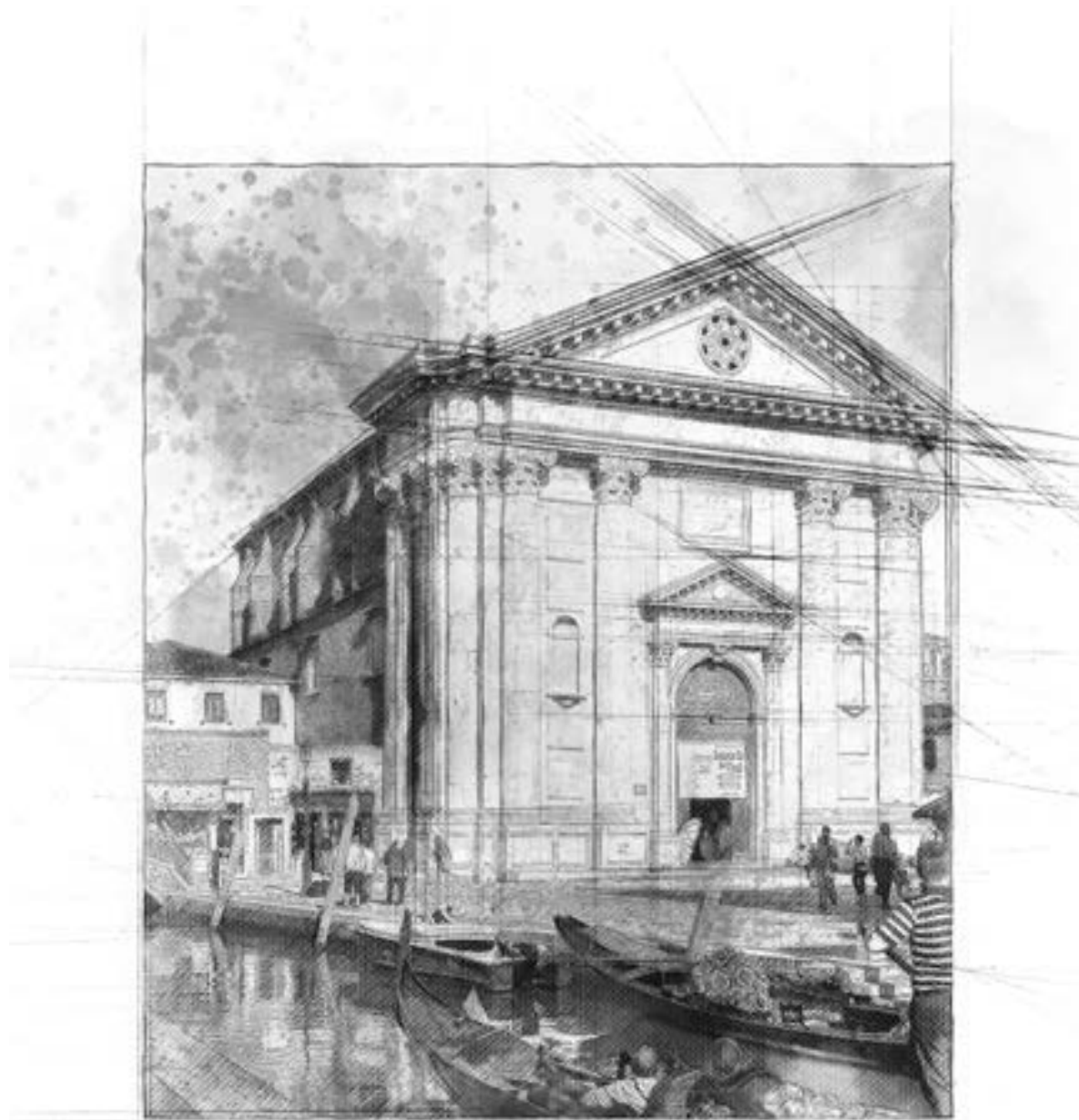




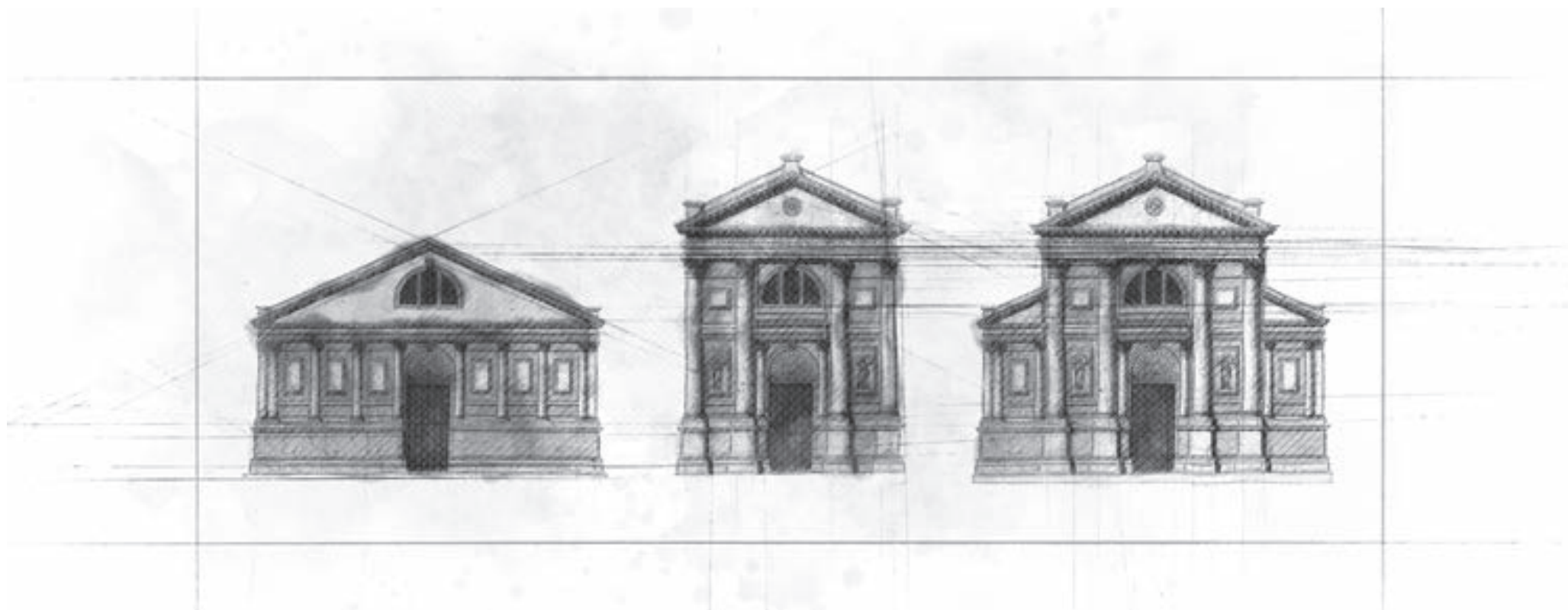
II - 135 Donato Bramante, Casa di Raffaello (Palazzo Caprini), Roma, 1501



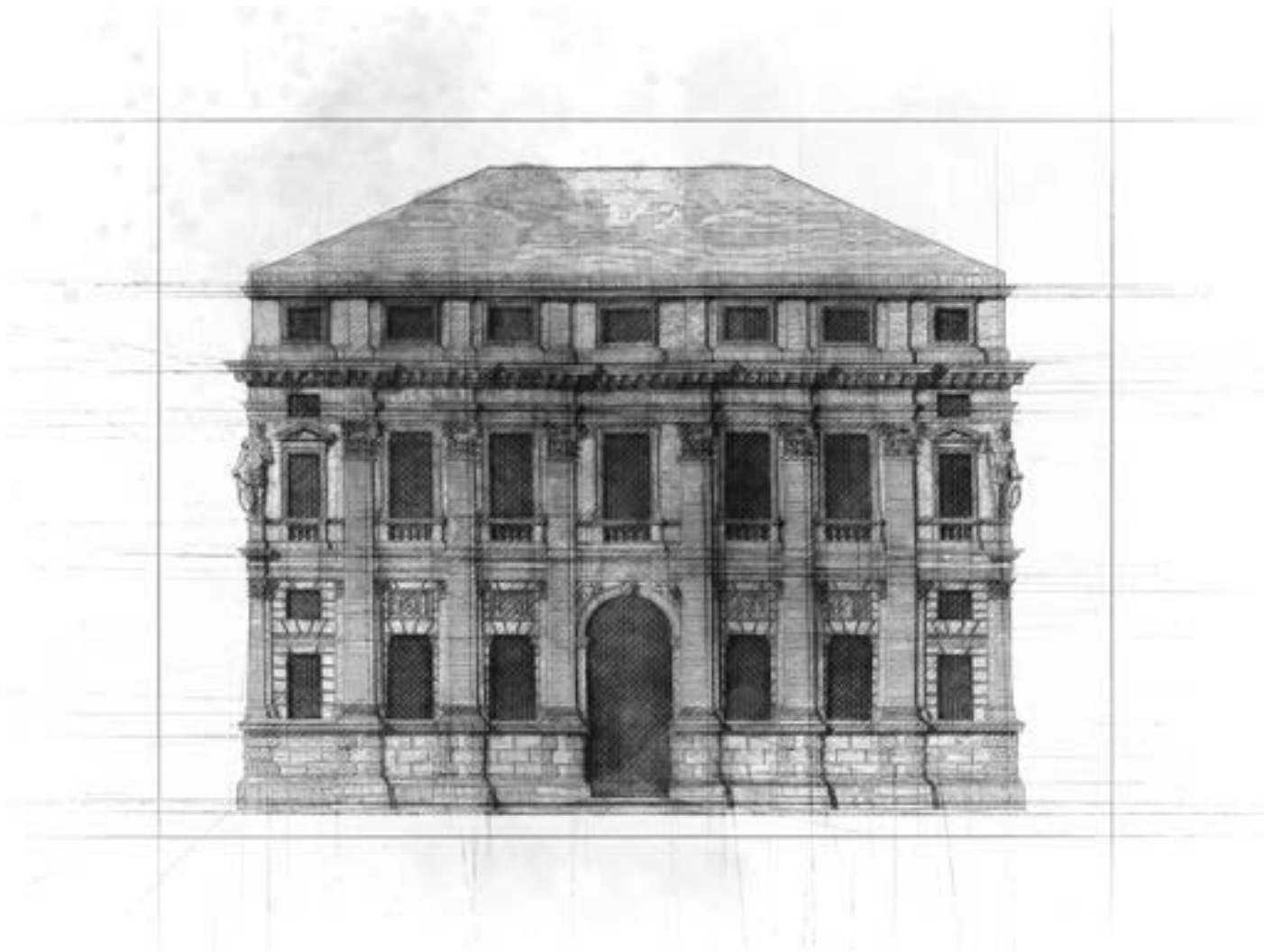
II - 136 Rapporto colonna-muro nell'ordine classico



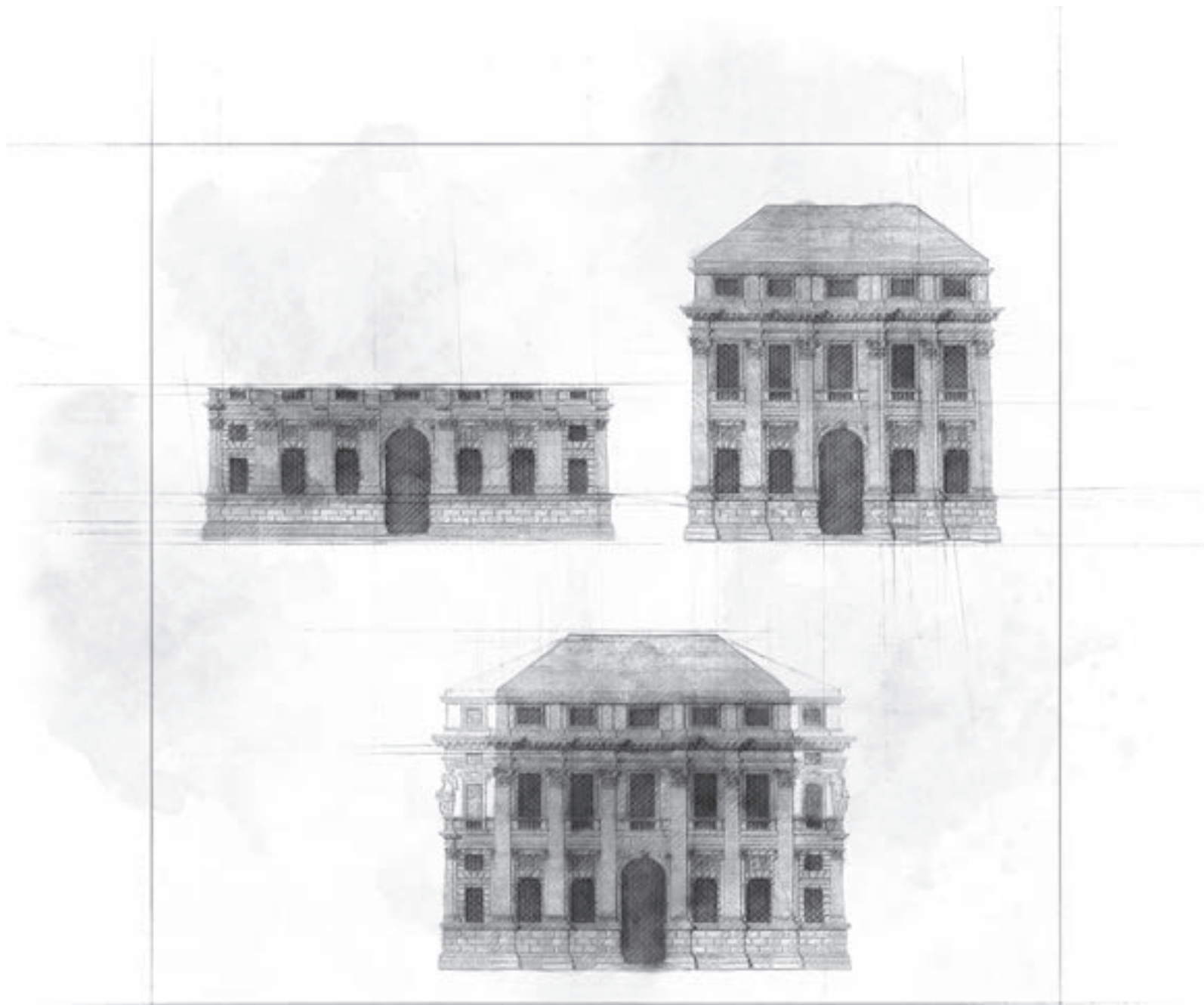
II - 137 Lorenzo Boschetti, Chiesa di S. Barnaba, Venezia, 1749



II - 138 Andrea Palladio, S. Francesco della Vigna, Venezia, 1564



II - 139 Andrea Palladio, Palazzo Valmarana, Vicenza, 1565



II - 140 Andrea Palladio, Palazzo Valmarana, coposizione, Vicenza, 1565



II - 141 Michelangelo Buonarroti, Palazzo dei Conservatori, Roma, 1530





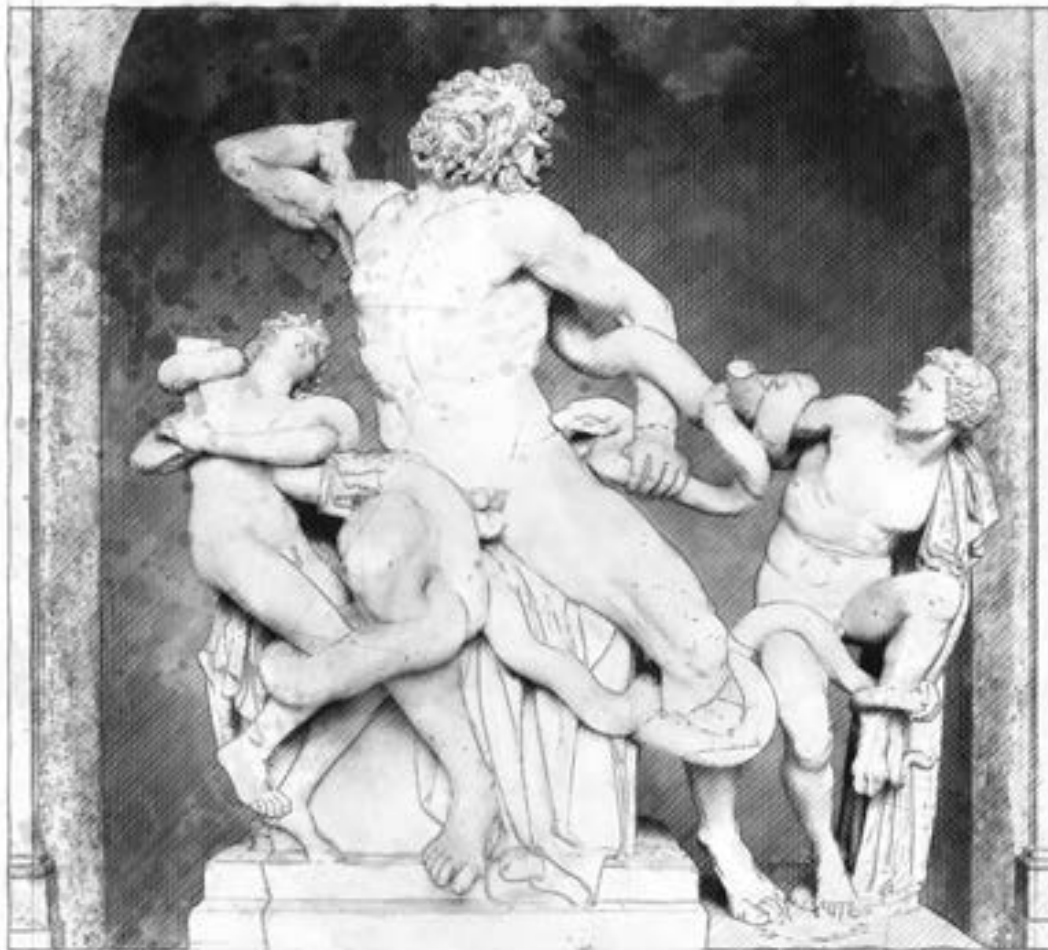
II - 142 Michelangelo Buonarroti, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, 1519



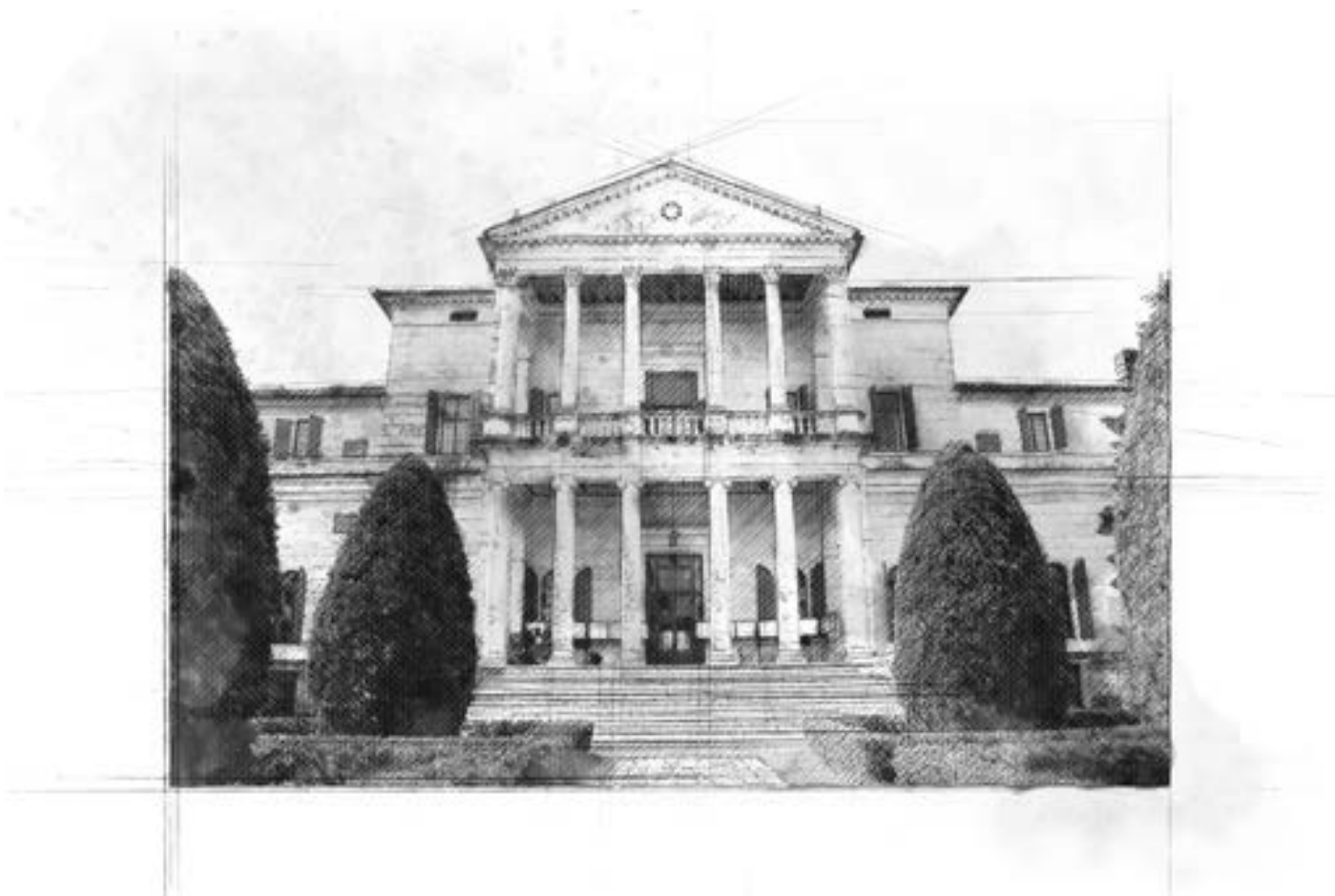
II - 143 Raffaello Sanzio, La cacciata di Eliodoro dal tempio, 1512



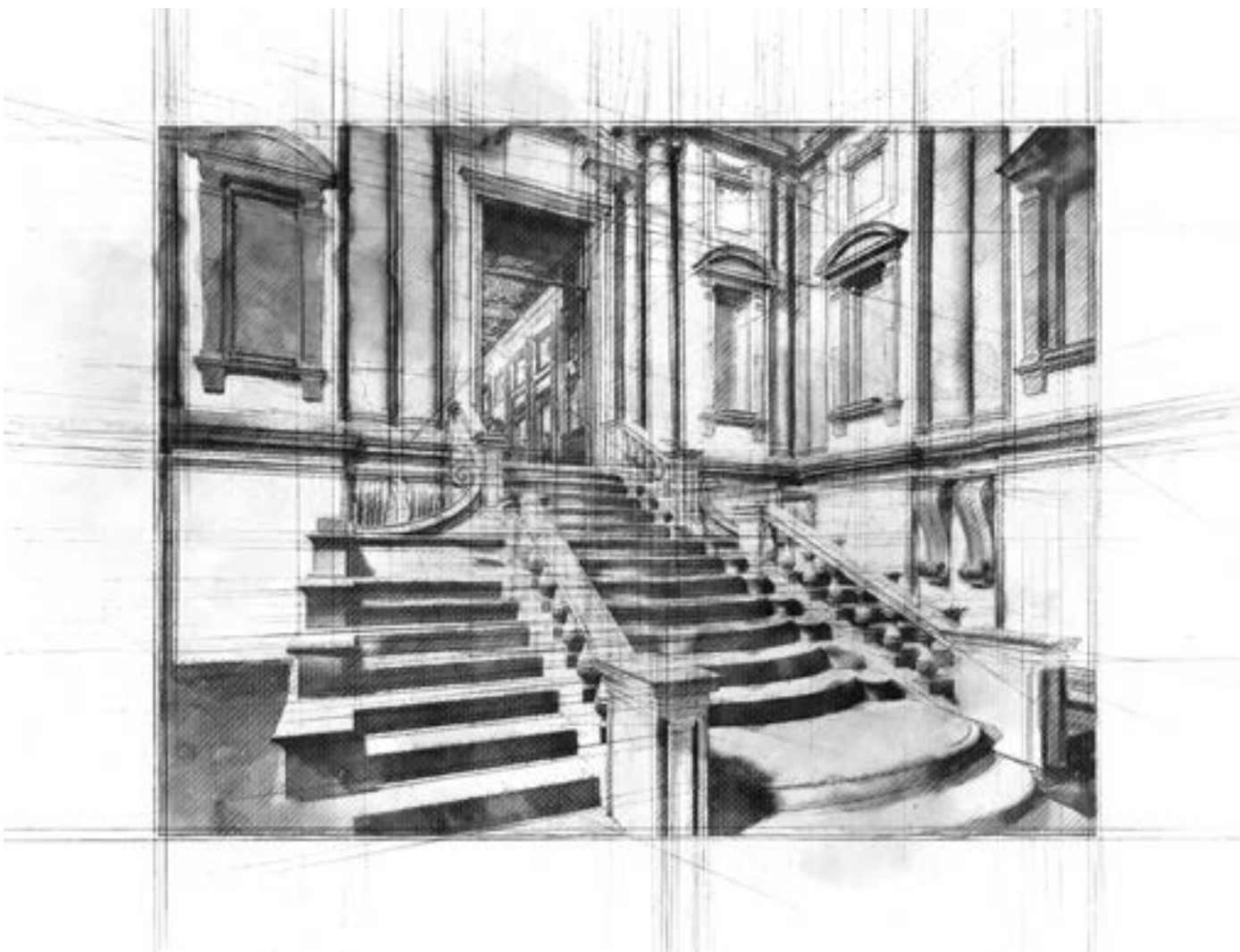
II - 144 Gian Lorenzo Bernini, Ratto di Proserpina, 1621



II - 145 Gruppo del Laocoonte, I sec. d.C.

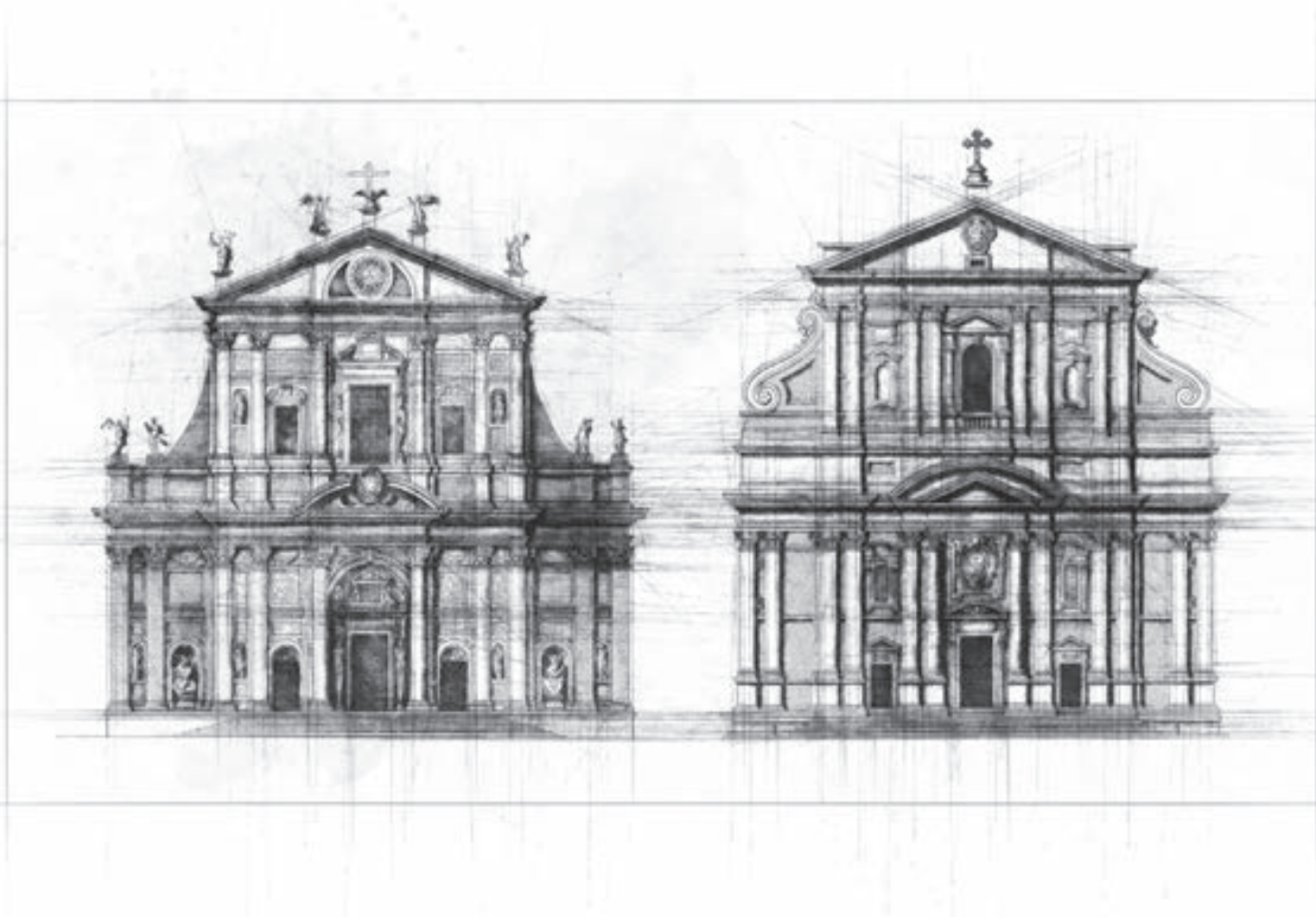


II - 146 Andrea Palladio, Villa Cornaro, Piombino Dese, 1552



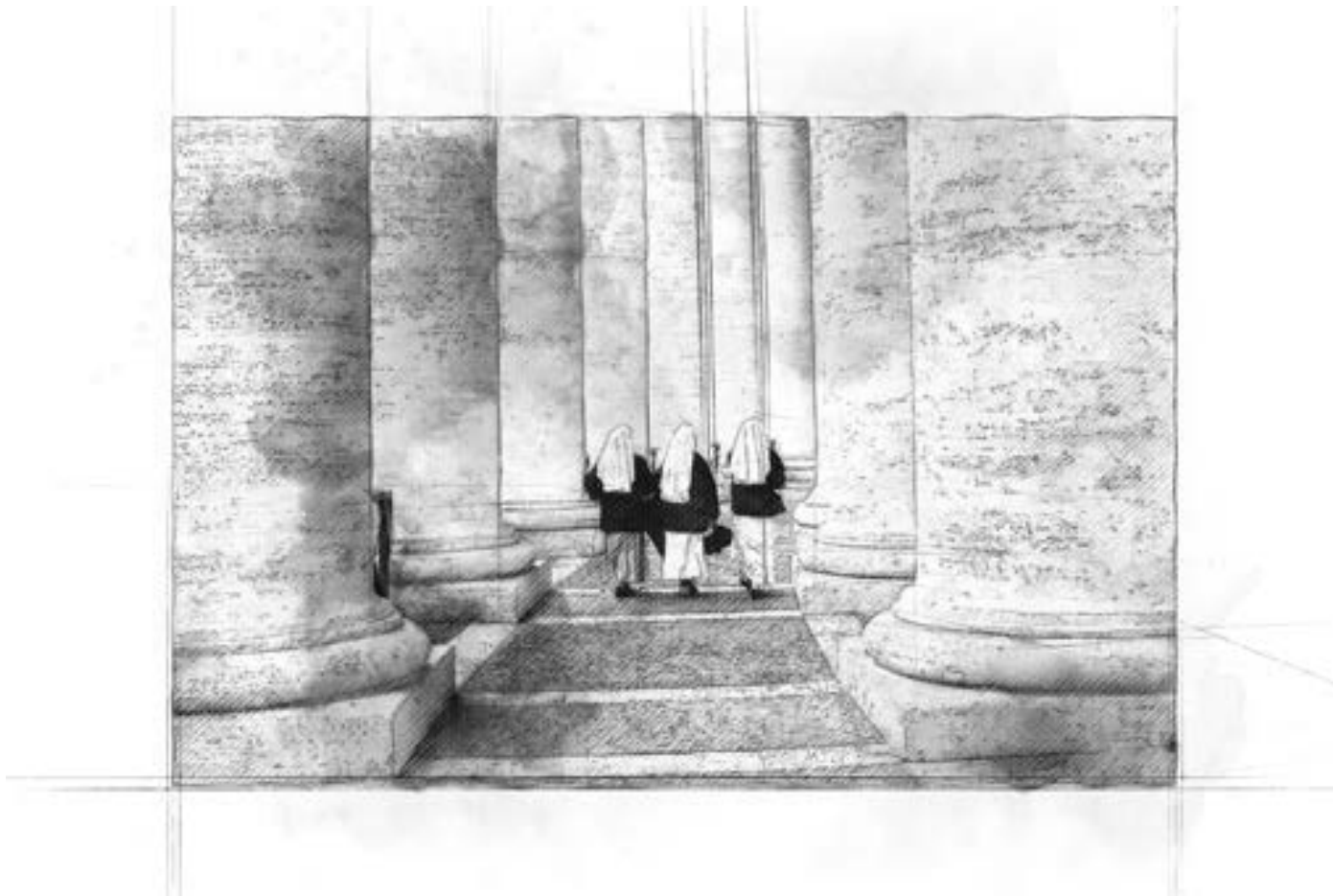
II - 147 Bartolomeo Ammannati, Scalone della Biblioteca Medicea Laurenziana, 1559





II - 148 Vignola (1558) e Giacomo della Porta (1584), Facciata della Chiesa del Gesù





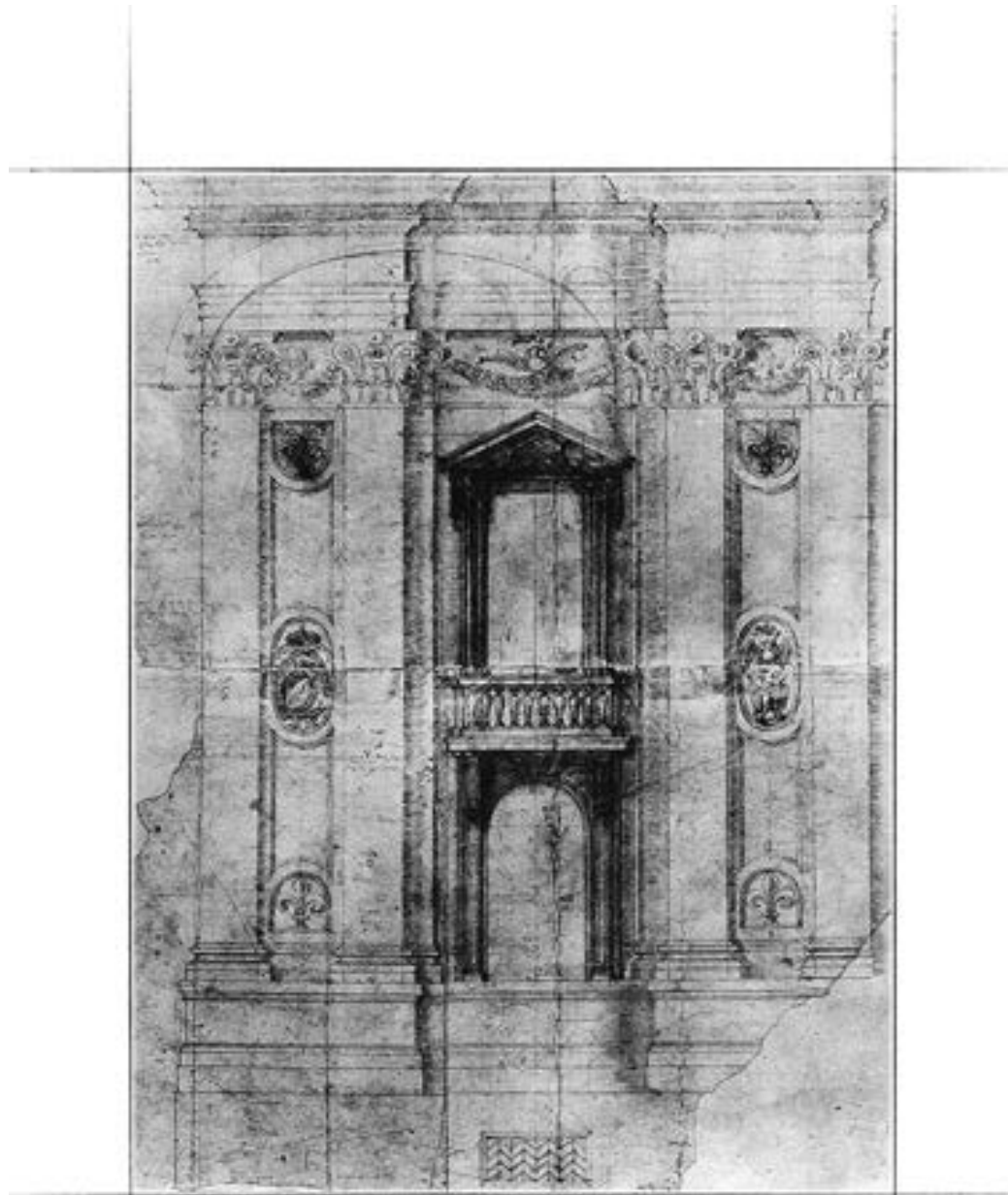
II - 149 Gian Lorenzo Bernini, Colonnato di Piazza S. Pietro, Roma, 1657



II - 150 Gian Lorenzo Bernini, Baldacchino di San Pietro, Roma, 1624



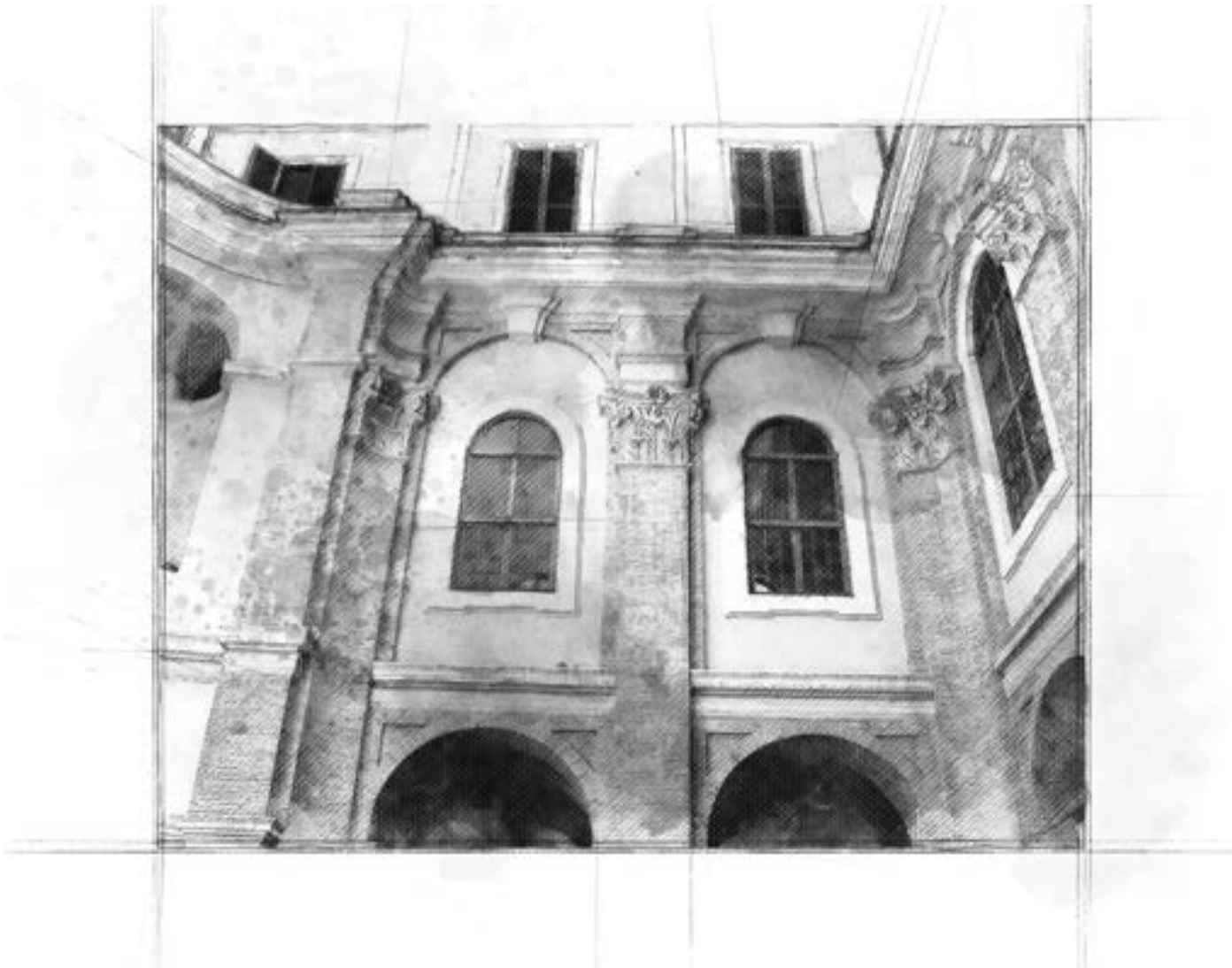
II - 151 Gian Lorenzo Bernini, Sepolcro di Alessandro VII, Roma, 1672



II - 152 Francesco Borromini, Disegno per il Collegio de Propaganda Fide, Roma, 1644



II - 153 Francesco Borromini, Basilica di Sant'Andrea delle Fratte, Roma, 1653

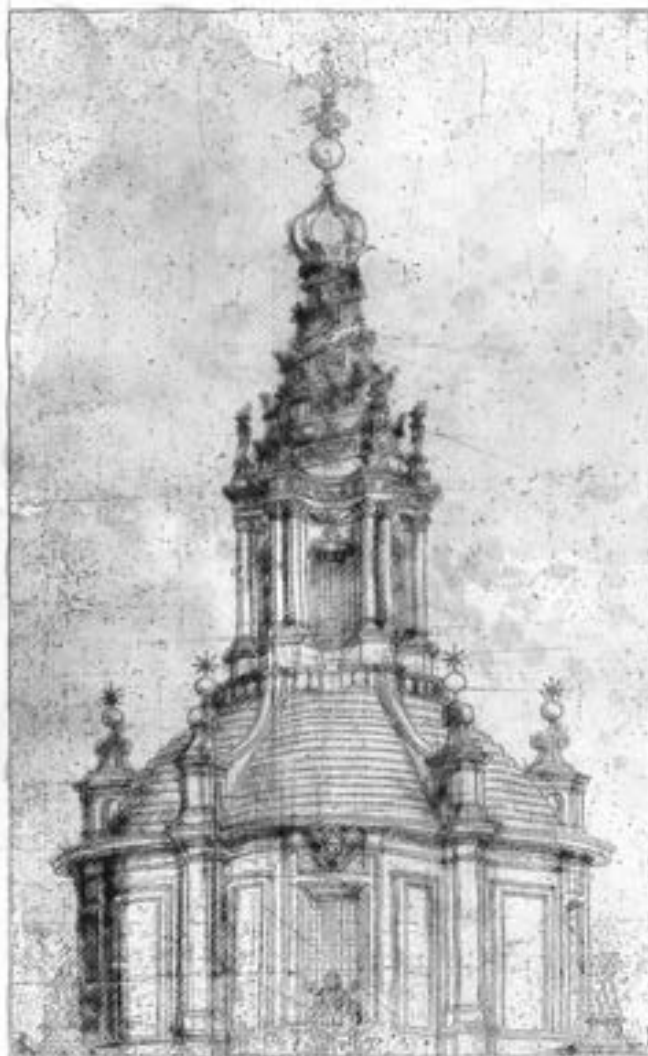


II - 154 Francesco Borromini, Cortile dell'Oratorio dei Filippini, Roma, 1637

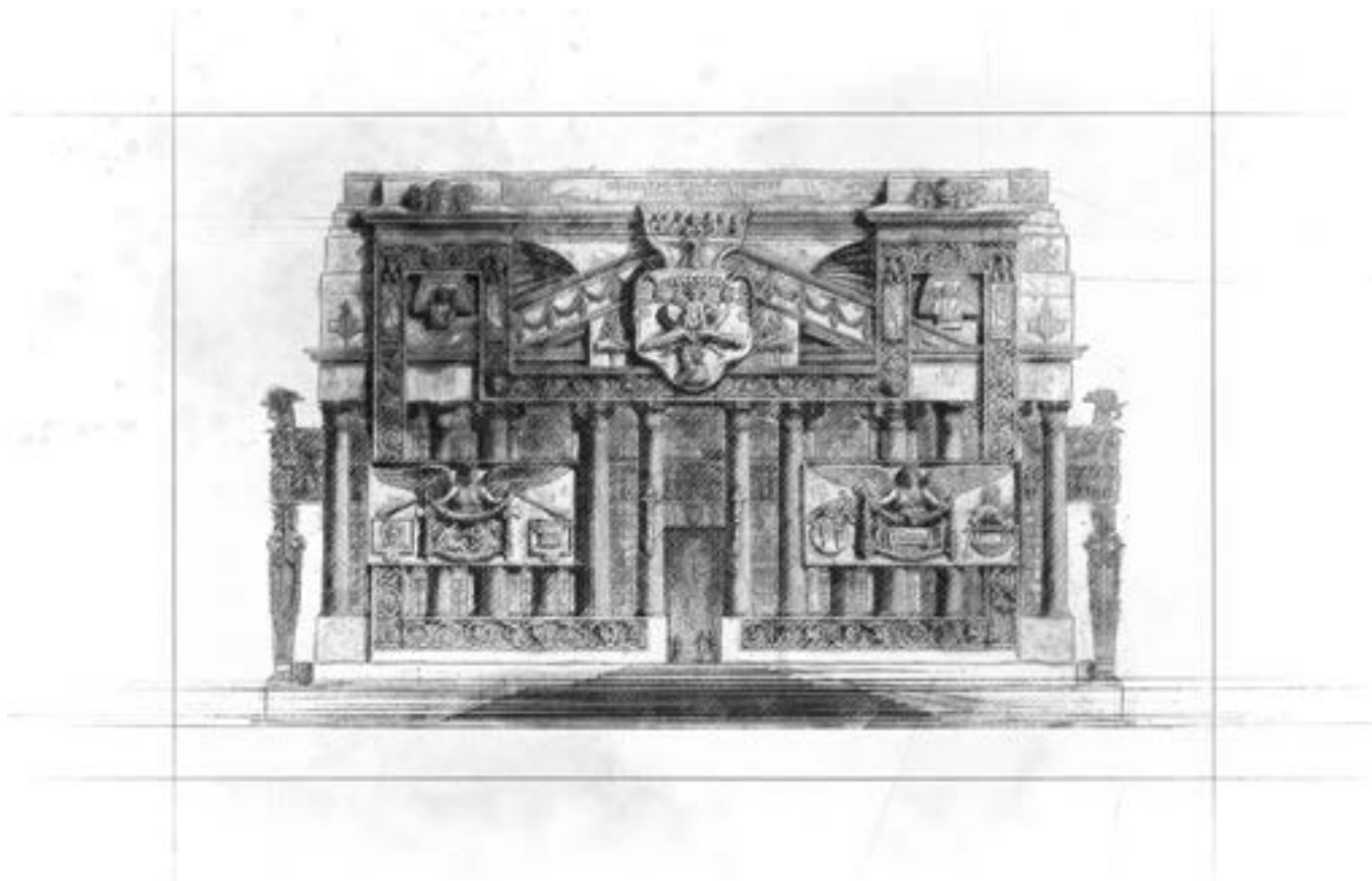


II - 155 Francesco Borromini, Chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane, Roma, 1635

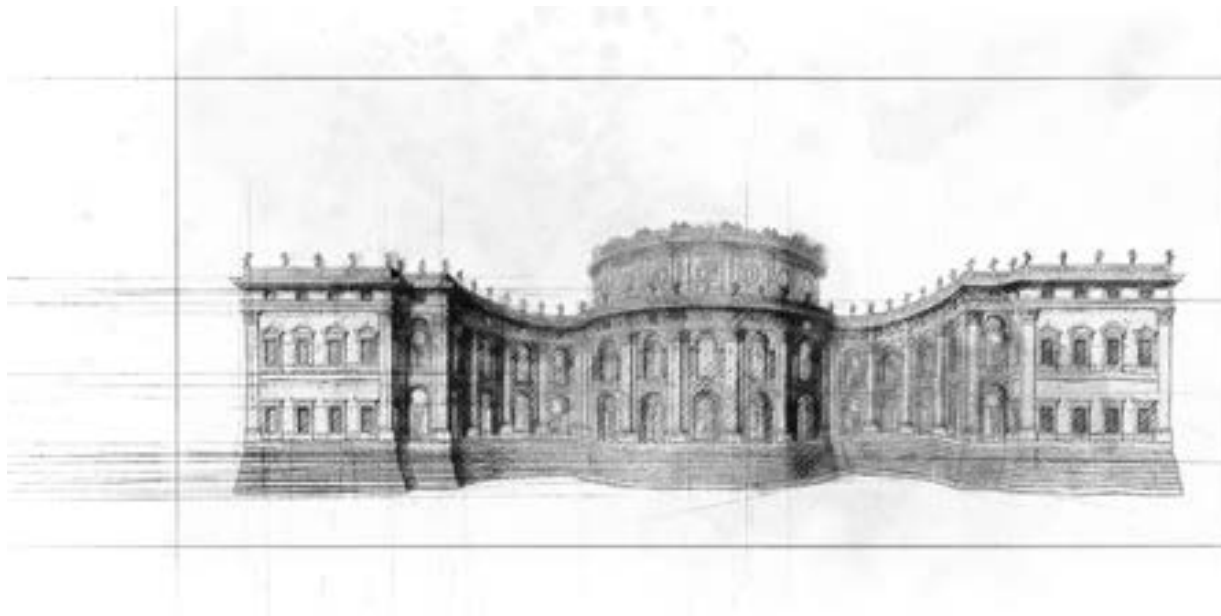




II - 156 Francesco Borromini, Lanterna di Sant'Ivo alla Sapienza, Roma, 1642



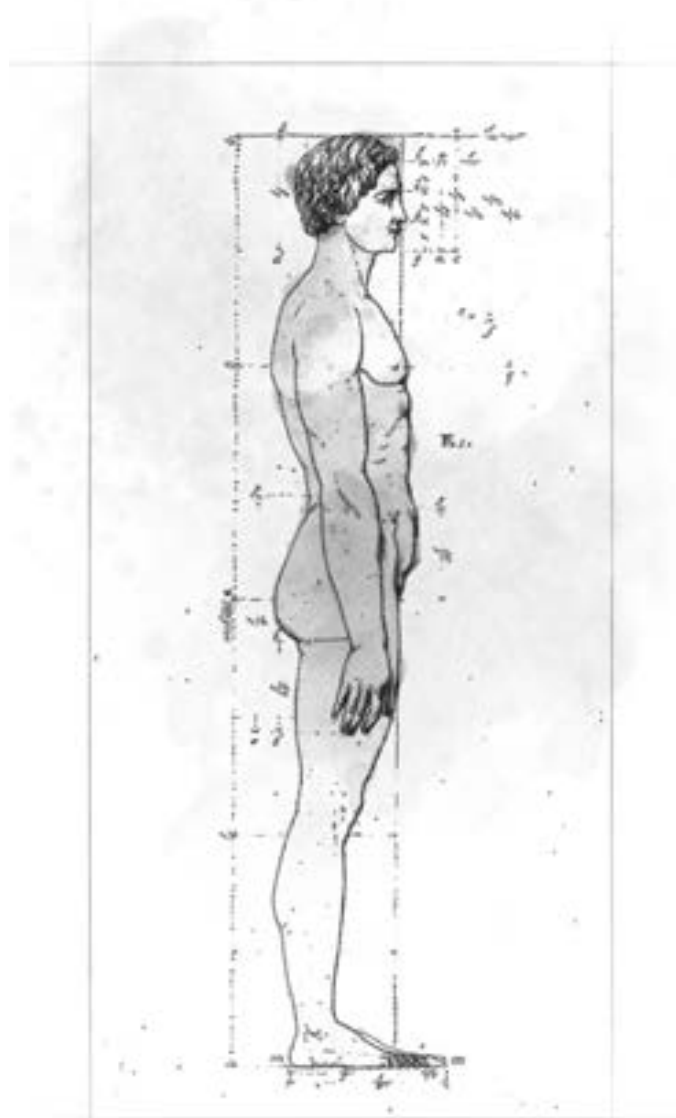
II - 157 Giovanni Battista Piranesi, Tavola da Osservazioni alla lettera di M. Mariette, 1765



II - 158 Gian Lorenzo Bernini, Progetto per la facciata est del Louvre, Parigi, 1664



II - 159 Claude Perrault, Facciata est del Louvre, Parigi, 1667



II - 160 Carlo Amati, Uomo vitruviano, 1829

### PARTE III

#### DAL NEOCLASSICISMO ALLA MODERNITÀ

Come di consueto, iniziamo con una colonna: una qualsiasi delle dodici che sostengono i solai della *Maison Dom-Ino* di Le Corbusier [161]. Questa volta, però, dovremo osservarla nel contesto del fabbricato di cui fa parte, perché rappresentarla isolata in un disegno ortogonale ci restituirebbe solamente un rettangolo allungato in cui sarebbe difficile riconoscere una colonna. La sua purezza prismatica ci impedisce perfino di decidere se in realtà le colonne sono dodici (distribuite sei a sei su due piani) oppure solamente sei: a scorrere dal plinto inferiore al solaio superiore. Le Corbusier probabilmente sarebbe stato contento di questa nostra perplessità: lo sconcerto provocato da ciò che è totalmente nuovo era esattamente ciò che stava perseguendo e l'astrazione il mezzo più efficace per ottenerlo.

Quando comincia l'architettura Moderna? Difficile a dirsi. Normalmente i manuali di storia ci raccontano di come una serie di architetti "premoderni" ne abbia propiziato l'avvento allontanandosi progressivamente dal marasma stilistico che la precedeva; di come lo abbiano fatto mediante uno sfrondamento delle forme tradizionali - dapprima timido, poi sempre più risoluto - alla ricerca di un'essenzialità che, a un certo punto (difficile dire esattamente quando), ha prodotto "il Moderno". Ma la storia potrebbe essere raccontata diversamente, descrivendo i vari "semplificatori" (Berlage, Behrens, Loos, Perret, ...) come gli epigoni di un mondo che fino all'ultimo hanno cercato di conservare [162-163-164-165]; e sostenendo che le loro stilizzazioni erano l'unico mezzo per tenere in vita quelle forme del passato senza le quali, ancora a quei tempi, l'architettura non era nemmeno concepibile. La *Maison Dom-Ino* è diversa: è un punto a capo, una tabula (letteralmente) rasa da cui ricominciare. Se questa ipotesi è ragionevole, la Modernità comincia proprio lì, in quel 1914, con il taglio netto di una semplificazione radicale e definitiva.

Ci eravamo lasciati alla fine della seconda parte con il Louvre di Perrault, seconda metà del XVII secolo. Ci ritroviamo adesso con Le Corbusier agli inizi del Novecento, *in medias res*: dopo Borromini, e *dal punto di vista della storia delle forme*, solo la Modernità produce una svolta epocale paragonabile al corinzio di Brunelleschi. Ovviamente qualcosa nel frattempo è avvenuto e riconoscere quel salto radicale non significa poi affermare che nel lungo intervallo di tempo intercorso non siano state prodotte opere importanti, di bellezza a volte straordinaria. O affermare che l'architettura abbia attraversato un periodo di crisi: di architettura se ne produce e se ne produrrà sempre, ogni volta secondo i modi e le forme che ogni epoca storica vuole per sé. La "crisi", tutt'al più, non è che il punto di passaggio da un'epoca ad un'altra.

Torniamo allora a Perrault. La sua opera, dicevamo, è solo un preludio, il primo esito di un rinnovato interesse per la semplicità che non tarderà ad arrivare dopo di lui. Con la sua facciata del Louvre, Perrault precorre i tempi: scavalca la controllata pomposità di un barocco europeo che ancora per un po' si ispirerà a quello italiano di Bernini e Borromini, dilatando le già notevoli dimensioni del primo e temperando le eccentricità (quelle più ardite) del secondo [166-167]; e anticipa di quasi un secolo il monumentalismo semplificato, rettilineo e a volte un po' malinconico, dell'architettura neoclassica.

Ma non solo di semplificazione si è trattato. Il Louvre di Perrault è anche il primo indizio di un interesse nuovo e diverso nei confronti della geometria. Nel sistema rinascimentale, la geometria è sempre solamente un mezzo, mai un fine. La fisicità degli ordini e la scenografica messa in forma del gioco delle forze contro la

gravità che mettono in gioco prevalgono sempre su qualsiasi astrazione. Il razionalismo cartesiano nasce nel 1637, anno di pubblicazione del *Discours de la méthode*, e probabilmente i natali del Louvre sono troppo ravvicinati per inferirne un'influenza diretta. Ma un'affinità culturale tra i due è evidente. In ogni caso è chiaro come, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, il prevalere in ogni ambito culturale del pensiero razionalista si traduca un po' didascalicamente in architettura in una diffusa predilezione estetica accordata all'astrazione e alla purezza dei solidi geometrici *in sé*.

È un gusto nuovo del tutto evidente - per esempio - nell'opera Etienne Boullée e di Claude-Nicolas Ledoux, che giungeranno a darne una rappresentazione esaltata e visionaria, così anticipata e radicale da fare di loro i veri precursori ideali di Le Corbusier [168-169]. Ma al di là dell'estremismo intransigente di Ledoux, altrettanto evidente è come - per esempio - negli edifici su *Place de la Concorde* di Jacques-Ange Gabriel [170], o nella *Reggia di Caserta* di Vanvitelli (ambedue filiazioni ideali del Louvre di Perrault) [171], la chiarezza prismatica dei volumi si imponga ora su ogni altro aspetto compositivo. Per non parlare ancora - per esempio - dell'*Accademia delle Scienze* a San Pietroburgo di Giacomo Quarenghi [172], o del *Pantheon* parigino di Jacques-Germain Soufflot [173], che ci mostrano lo scambio di valori avvenuto tra *sostanza* e *apparenza*: nonostante in ambedue i casi le colonne siano staccate dal muro e quindi realmente portanti, la loro funzione ci appare visivamente più ornamentale che in qualsiasi architettura romana o rinascimentale, dove invece sarebbero asportabili senza alcuna conseguenza statica. Se sostituissero le colonne dell'*Accademia* o del *Pantheon* con murature forate da porte e finestre, il senso ultimo di queste opere non ne risulterebbe irrimediabilmente alterato; ma la stessa cosa non è pensabile per la *Biblioteca Laurenziana* o *Palazzo Valmarana* dove, sebbene non costruttivo, il ruolo degli ordini è costitutivo, vale a dire indispensabile alla *struttura formale* di quel tipo di architettura.



+ + +

Della seconda metà del XVIII secolo è anche la riscoperta dell'architettura greca. Ma forse sarebbe più corretto parlare di scoperta, giacché sino ad allora se ne era molto parlato, ma nessun architetto l'aveva mai vista dal vero, né erano disponibili pubblicazioni, come quelle che proprio allora cominciarono a venire alla luce, che la illustrassero graficamente. Proprio l'effetto combinato dell'amore per la geometria e dello studio filologico dei monumenti, che altro non sono che due conseguenze dell'affermazione del pensiero scientifico, contribuirà in tempo relativamente breve all'avvento della Modernità.

Nel 1802, Jean-Nicolas-Louis Durand pubblica un trattato, i *Précis de leçons d'architecture*, che, come ogni buon trattato d'architettura che allora si rispettasse, inizia con una sezione dedicata agli ordini architettonici. Durand, però, non nasconde la sua impazienza nei loro confronti e li tratta sbrigativamente, come un fastidioso seppure necessario pedaggio a un inutile far-dello del passato. La sua tavola sinottica è rivelatrice: in una rappresentazione in "wireframe", li riduce alla loro essenza razionale (a ciò che tale ritiene), e li pone alla base di un sistema a sua volta interamente razionalizzato, dove tutte le parti sono ridotte a variabili dipendenti di una sequenza aritmetica che progredisce senza eccezioni dal valore minore a quello maggiore [174]. Gli unici elementi che Durand proprio non riesce a piegare alla sua ferrea progressione geometrico-matematica sono i capitelli del corinzio e del composito, e possiamo immaginare la sua sofferenza di fronte alla testarda inerzia con cui un retaggio di secoli guastava l'astratta perfezione della sua nuova regola.

Il metodo di progettazione proposto da Durand nelle pagine a seguire è coerente con questo esordio ed è stra-

ordinariamente pratico ed efficace nella sua ingegnosa elementarità (almeno in questo senso, Durand è un autentico erede del Vignola). Non si tratta di una raccolta di *exempla*, come usava fino ad allora, ma di un vero e proprio *metodo* (cartesiano), che consiste nel progettare in pianta gli edifici a partire da configurazioni astratte (di linee e punti, trasformati in muri e pilastri), da comporre su una griglia regolare, secondo una tecnica combinatoria dove ogni elemento è perfettamente intercambiabile [175]. Alle piante seguono gli alzati, meccanicamente estrusi dalle superfici planimetriche a volumi di altezza diversa. Solo a questo punto intervengono gli ordini in facciata: con valore puramente decorativo e in quantità a piacere, purché rigorosamente allineati sugli assi del reticolo (cartesiano) che domina su tutto quale reale elemento costitutivo [176].

Quanto alla nascita dell'archeologia, il primo effetto della riscoperta dell'architettura greca è di breve durata e consiste in un revival di forme sobrie e regolari che, meglio di quelle romane e rinascimentali, si sposano al riserbo di un gusto che si vuole Neo-classico e si realizza nella riproduzione più o meno fedele non solo di singole forme, ma - a volte - anche di interi fabbricati [177]. Il secondo effetto è ben più profondo e definitivo: consiste nella disgregazione definitiva del concetto di Classico. Improvvisamente, non esiste più "l'architettura degli antichi", entità mitica, unica e indivisibile: c'è una classicità greca, una romana ed una italiana, ciascuna con le sue forme specifiche, storicamente determinate, i suoi pregi e i suoi difetti, ognuna disponibile alle predilezioni ed alle idiosincrasie di chiunque se ne vorrà servire. Degli *stili*, dunque, cui a questo punto è possibile aggiungere altri: quello gotico, per esempio, mai completamente sopito nelle nazioni d'oltralpe. E, una volta aperto il vaso di Pandora, tutti quelli che aggradano: romanico, mozarabico, bizantino, egizio; e poi ancora - passando dalla storia alla geografia - cinese, indiano, ... [178]. Ognuno di essi appropriato come ornamento, pronto per essere disposto sulle griglie ideali di

Durand, come illustra la tavola di un manuale di John Theodore Haneman, tardo rappresentante della cosiddetta "architettura *Beaux-Arts*" [179].

Il nome *Beaux-Arts* deriva della scuola di Parigi dove questa idea di architettura diviene oggetto di un insegnamento sistematico, con risultati che spesso non vanno oltre il livello dell'onesta professionalità ma, a volte, sono di straordinaria bellezza. L'architettura *Beaux-Arts* è il vero bersaglio dei polemisti moderni, colpevole di ogni nefandezza, ognuna sostanzialmente riconducibile all'idea di "insincerità". Ciò che "il Moderno" non può sopportare è che un architetto possa passare con indifferenza da uno stile all'altro: come Karl Friedrich Schinkel, che praticava - peraltro con grande creatività - sia il neogreco che il neogotico [180]; o come Giuseppe Jappelli, che a Padova li impiega entrambi in un medesimo edificio: il primo nel progetto del fabbricato principale del *Caffè Pedrocchi* e il secondo - otto anni dopo - in quello del suo ampliamento (il "*Pedrocchino*") [181].

Così, l'estremo relativismo dell'architettura *Beaux-Arts* è in definitiva una logica conseguenza delle stesse ragioni che l'avevano propiziata: aspirazione alla certezza scientifica e approccio filologico alla storia. Per uscirne, la Modernità farà ricorso alle medesime ragioni, adottando la prima e cambiando di segno alla seconda: ovvero, tornando alla chiarezza della geometria, ma depurandola dagli apparati decorativi che uno storicismo avveduto consente di considerare morti per sempre.

È una procedura chiara e lineare, che illustreremo ricorrendo ancora una volta ad un esempio tratto dall'arte figurativa, per poi passare all'architettura. Tra il 1908 e il 1912, Piet Mondrian dipinge tre quadri con il medesimo soggetto (un albero), che assieme sembrano costituire una serie progressiva: dal figurativismo espressionista del primo alla sostanziale astrazione dell'ultimo [182], che è la premessa all'a-

strazione radicale del Mondrian che tutti conosciamo, dove la pura composizione di linee e superfici campite con colori primari elimina perfino il ricordo della figurazione [183]. Un percorso parallelo, quasi negli stessi anni, compie Le Corbusier: dal vernacolarismo di *Villa Fallet* [184] al classicismo stilizzato di *Villa Jeanneret Perret* [185], e poi al gioco dei volumi puri di *Villa Schwob* [186], appena attenuato dalla sopravvivenza di qualche stilema tradizionale. Infine, ad architetture come *Villa Savoye* [187], finalmente libere di ogni carattere formale che potesse, a quel tempo, essere associato all'idea di civile abitazione.

Rileggere questo percorso ci consente di comprendere due cose: la prima, che non è necessario postulare alcuna "premodernità" propiziatoria, visto che l'intero passaggio si compie nell'opera di un singolo artefice; la seconda, più sostanziale, che l'obiettivo fondamentale non è la *semplificazione* ma l'*astrazione*: il fine ultimo non è quello di stilizzare, attività che comunque conserva ciò che semplifica, ma di rendere il soggetto completamente astratto, così da poterlo trasformare in *pura composizione di forme*. Come dimostra del resto la nota definizione che Le Corbusier dà dell'architettura [188]: un vero e proprio peana all'idea stessa di composizione, anche se raramente viene identificato come tale.

#### ASTRATTO / FIGURATIVO

Ci si potrebbe interrogare, nel passaggio da Mondrian a Le Corbusier, sul significato da attribuire ai termini "astratto" e "figurativo" in architettura, dove - al contrario della pittura - non può esistere qualcosa come una rappresentazione verosimigliante. La risposta è semplice: in architettura, *astrarre* significa *defamiliarizzare*, rendere irriconoscibili degli elementi d'uso alterando le forme cui per secoli sono stati associati. I famosi *5 points pour une architecture nouvelle* di Le Corbusier sono sempre stati promossi (*in primis* da lui stesso) come dei precetti dettati da improcra-

stinabili esigenze costruttive e funzionali (la casa è una "*machine à habiter*", recita un suo famoso slogan), ma in realtà formano nel loro insieme uno straordinario dispositivo estetico basato sullo "straniamento", dove ognuno di essi sembra pensato appositamente per "s-figurare" ogni elemento tradizionalmente associato all'idea di edificio [189]. Il basamento, il tetto, le finestre, la simmetria: tutti i tratti pertinenti dell'abitare, tanto pertinenti da essere sempre presenti - per esempio - nei disegni infantili, vengono sistematicamente abrogati o (come nel caso delle finestre) ripensati in forme inconsuete. Di fatto, solo a partire dalla Modernità diverrà usuale pensare gli elementi di un edificio come entità astratte, nominando "cilindri" le colonne, "lastre" i muri, "tagli nel muro" le finestre. Le modanature, che come abbiamo visto sono gli elementi più semantici dell'architettura [cfr. p. 29], non sarà più necessario nominarle, visto che vengono direttamente eliminate dal novero del possibile.

Che poi tutto ciò non sia la conseguenza di una sollecitudine costruttivo-funzionale, ma di una precisa volontà estetica, è dimostrato inoppugnabilmente dall'impressione che fa *Villa Besnus* oggi, sottoposta a un pesante *restyling* da parte di proprietari evidentemente insensibili al fascino dell'astrazione [190]. Con il nuovo tetto a falde, gli infissi di legno e il davanzale, *Villa Besnus* non è meno funzionale di un tempo - forse lo è di più (meno infiltrazioni e dilavamenti) - ma ha perso la sua astrazione costitutiva. Con quelle aggiunte, *Villa Besnus* non è più un'architettura, ma solamente una brutta casetta che non ha nemmeno la modesta dignità degli edifici in pietra che la circondano.

Tutto ciò che nella sua materialità riconduce mentalmente alle necessità della vita reale è un detrimento per l'architettura moderna, perché distoglie l'attenzione dal sapiente gioco proporzionale tra i volumi su cui fonda il suo modo d'essere. È come se, per tornare a un parallelo già proposto [cfr. p. 30], l'unico reale interesse del *Martirio di S. Sebastiano* del Pollaiuolo

fosse ora il tracciato regolatore in sé: il modo in cui i due triangoli spartiscono la tela. Donde la necessità di sopprimere ogni immagine retrostante, per non essere distratti dalle sfumature della luce sul cielo e sul paesaggio, dalle ombre dei panneggi, dalla qualità dei colori e - soprattutto - dalla storia che le figure raccontano. Le Corbusier è, in questo senso, l'ultimo - e radicale - erede della tradizione fondata da Alberti nel *De pictura* sul primato dell'intelletto sulla materia [cfr. p. 26]. Di quella tradizione, Le Corbusier scrive anche una definizione che sembra una parafrasi lapidaria - e inconsapevole - delle parole di Alberti [191].

#### VALORE INTELLETTUALE / VALORE MATERIALE

Ma, con l'astrazione, l'architettura moderna non cessa per questo di essere *rappresentazione*. Se così fosse, verrebbe meno il principio ontologico fondamentale con il quale il dorico greco apre il mondo dell'architettura occidentale [cfr. p. 4]. Semplicemente, da rappresentazione di cose l'architettura diviene rappresentazione di astrazioni: di concetti astratti come "funzionalità", "sincerità", "essenzialità". Il concetto stesso di "modernità" si reifica come oggetto astratto di rappresentazione: buona parte del senso di *Villa Besnus prae tectum*, come di moltissime altre architetture moderne, consisteva proprio nel contrasto tra le sue superfici bianche e prismatiche e quelle dei fabbricati tradizionali circostanti di cui costituivano, *modernamente*, una critica. È strano che Le Corbusier, lucidissimo propagandista di se stesso, non se ne sia reso conto all'epoca, e abbia pubblicato la villa in uno splendido isolamento coadiuvato da un'accurata attività di sbianchettamento della fotografia.

+ + +

Gli artefici e gli esegeti dell'architettura moderna non amano il termine "composizione", troppo connotato sto-

ricamente come procedura *Beaux-Arts*, e preferiscono pensare (o almeno dichiarare di farlo) alla forma architettonica come a una variabile dipendente di esigenze costruttive e funzionali. Ma l'architettura moderna è un'architettura di composizione: ne è perfino, come abbiamo constatato, la sublimazione. Ciò di cui adesso invece non è più il caso di parlare è di "linguaggio". Con la perdita del sistema degli ordini, l'architettura perde anche un codice condiviso: il linguaggio condiviso si frammenta in tanti *idioletti* personali, tanti quanti sono gli architetti moderni, e il termine "linguaggio" diviene una vaga metafora, spesso usata al posto di "stile" per questioni eufoniche o ideologiche. L'architettura incontra - con la Modernità - il mito della Torre di Babele, dal quale non si libererà mai più. Ciò non significa, tuttavia, che non sia ancora possibile parlare di sintassi; il termine "composizione", del resto, altro non è che la traslitterazione latina del termine "sintassi" (*syn-taxis* -> *cum-pone-re*). Di più, è possibile anche identificare retrospettivamente delle modalità sintattiche comuni, cui poi ogni singolo architetto darà una particolare declinazione. Con brutale semplificazione, adeguata del resto al ritmo galoppante di questo libro, identificheremo qui le principali modalità compositive moderne. Sono due, entrambe pensabili come antitesi ai principi fondamentali del sistema rinascimentale dove le forme, come già abbiamo visto, erano descrivibili metaforicamente in un parallelo con il corpo umano, in quanto *intero suddiviso in parti*, tale che il risultato fosse una composizione *gerarchica, de-finita e orientata* [cfr. p. 28].

La prima delle due modalità compositive moderne è descrivibile essenzialmente come il rovesciamento sistematico di ciascuno dei termini sopra evidenziati per descrivere quella classica: il fine è l'astrazione e il criterio è simile a quanto avviene nei 5 *points*. Si tratterà allora innanzitutto, anziché di suddividere un intero, di ottenerlo moltiplicando le parti, in modo *in-definito* e potenzialmente *in-finito*.

#### SUDDIVIDERE / MOLTIPLICARE

È quanto possiamo constatare, per esempio, nel disegno di Le Corbusier per l'*Immeuble Villas*, dove il medesimo partito formale viene moltiplicato in tutte le direzioni secondo una logica puramente quantitativa (*non gerarchica*), in una composizione delimitata solamente dall'inquadratura disegno [192]. È ancora il piano cartesiano di Durand, dal quale tuttavia ogni *orientamento* viene accuratamente allontanato. O, se vogliamo, è un piano cartesiano "reificato": isotropo e infinito.

#### QUANTITATIVO / QUALITATIVO

Il senso della composizione non cambia se osserviamo un progetto concreto, per esempio quello di Walter Gropius per una casa alta a struttura in acciaio: qui non sono i limiti del foglio a terminare la composizione, ma ciò che appare come un'interruzione accidentale, "esternalizzata" ad esigenze economiche, funzionali e strutturali [193]. Da un punto di vista formale, l'edificio è il frammento di una moltiplicazione che potrebbe continuare all'infinito, verso l'alto e sui lati: se l'unità da moltiplicare è idealmente costituita da un gruppo di tre finestre, un parapetto e un balconcino, ebbene sulla sinistra del fabbricato questa unità è deliberatamente *troncata*, a escludere la terza finestra. Si tratta di un taglio improvviso e - da un punto di vista compositivo - arbitrario, che impedisce al ritmo dei balconcini allineati verticalmente di *terminare* figurativamente la composizione.

La medesima logica figurativa e compositiva non cambia se da un edificio passiamo a un insieme di edifici, per esempio il quartiere Dammerstock progettato da Gropius a Karlsruhe [194], che ci appare come un pattern ripetitivo accidentalmente ritagliato dai limiti fisici del lotto.

È il caso di ricordare, ancora una volta, che una chiara e determinata volontà estetica presiede a questo tipo di configurazioni: al di là delle motivazioni

concrete (economicità, funzionalità, etc.), reali o soltanto dichiarate che siano, nulla se non una precisa intenzione formale avrebbe impedito a Gropius di aggiungere una fila verticale di finestre al suo edificio, o addirittura - Dio non voglia - di disporre simmetricamente i balconcini. Così come è evidente, in un disegno di Le Corbusier per il *Quartiere di Frugès*, la volontà e il gusto di alternare i pieni e i vuoti in modo tale da trasfigurare in un *pattern* astratto un fabbricato che, per una volta, è inusitatamente simmetrico [195].

Se, in base alle caratteristiche che abbiamo descritto, la prima modalità compositiva potrebbe essere definita "quantitativa", la seconda modalità potrebbe essere definita "qualitativa". Se la prima rovescia sistematicamente quella rinascimentale, la seconda al contrario le assomiglia in molti aspetti, anche se alla fine è altrettanto radicale nel sovvertirne gli esiti. La somiglianza a quella rinascimentale è tale che, per descriverla, potremmo perfino reimpiegare le stesse parole che avevamo usato descriverne l'operato: "un intero reiteratamente suddiviso in parti, che hanno tra loro relazioni tali da restituire un insieme coeso" [cfr. p. 28]. Gli esiti, tuttavia, sono decisamente divergenti e per comprendere a fondo somiglianze e differenze possiamo illustrarne l'azione in parallelo in una pianta rinascimentale e in un quadro di Mondrian [196]. La procedura è simile, ma i risultati sono radicalmente diversi, perché diverso è il principio estetico cui essa è assoggettata nei due casi: la pianta rinascimentale è una composizione *orientata*, la composizione di Mondrian no. Mentre è immediato riconoscere nella pianta un fronte principale, un retro e due lati, i quattro lati della composizione di Mondrian hanno tutti lo stesso valore: ruotandola, avremmo delle difficoltà a spiegare, poi, in cosa il senso complessivo dell'opera ne risulterebbe alterato.

L'altra differenza fondamentale deriva dal significato che assume, nei due casi, la formula "insieme coeso".

Cosa, esattamente, tiene assieme le parti nella composizione di Mondrian? Quali sono i criteri che consentono di stabilire se la composizione è armoniosa, o - almeno - riuscita? Nel caso del sistema rinascimentale, la risposta era abbastanza semplice: c'era, immediata agli occhi, la simmetria bilaterale; e c'era - soprattutto - la questione del *legame*, su cui più volte siamo tornati: l'assenza di eccessive differenze dimensionali tra le parti e il passaggio graduale dall'una all'altra, assistito da elementi intermedi e accessori. Nella composizione di Mondrian le variazioni dimensionali fra le parti sono notevoli e gli accostamenti fra loro immediati. La simmetria bilaterale, qui come altrove, non è più ammessa. Nei suoi scritti, Mondrian parla abbastanza cripticamente di "equilibrio dinamico" e di elementi "equivalenti ma disuguali" in contrasto fra loro. Non spiega mai esattamente come tutto ciò si traduca nelle sue opere. Le sue definizioni, però, ci aiutano a capire che un equilibrio tra le parti rimane l'obiettivo finale, anche se non potrà più riposare visivamente sulla corrispondenza biunivoca di una parte all'altra.

Le Corbusier è decisamente più esplicito: a più riprese, nei suoi scritti, rivela i suoi criteri estetici illustrandoli didatticamente con i "tracciati regolatori" che sovrappone alle sue opere. Nella *Maison Citrohan* realizzata a Stuttgart, per esempio, l'intero viene suddiviso una prima volta, mentre ogni successiva suddivisione è conseguentemente determinata dal tracciamento di diagonali che, nel loro parallelismo e perpendicolarità, reiterano in tutte le parti la proporzione dell'intero iniziale [197]. Un modo di operare del tutto simile lo abbiamo già visto: nella prima parte di questo libro, descrivendo il tracciamento dei templi greci [cfr. p. 6]. Con la differenza per cui, in quel caso, la procedura era uno *strumento*, per di più obbligato dall'assenza di disegni preliminari in scala e di sistemi di misurazione. Con "scientifica" ingenuità (e positivistica ingenuità), Le Corbusier trasforma i tracciati da *strumento* a *fine*: essi divengono *dimostrazione matematica* di un criterio estetico. Sia-



mo, è evidente, nell'ambito dell'ossimoro e della tautologia: l'ossimoro di voler dimostrare scientificamente la bellezza [cfr. p. 5], e la tautologia di proporzioni che sono armoniche perché proporzionate. Per uscire da questa *impasse* e cercare, se non di spiegare, almeno di *comprendere fisicamente* il senso delle proporzioni, siamo ricorsi più volte all'immedesimazione con diverse raffigurazioni del corpo umano consegnateci dall'arte [cfr. p. 5 e p. 26]. Ora, apparentemente, ciò non è più possibile: l'architettura moderna è divenuta astratta e non ha più, come quella classica, un rapporto isomorfo con il corpo umano. Né il realismo è più un obiettivo della pittura: l'uomo, adesso, è quello "meccanizzato" di Leger [198], o quello frammentato dei ritratti di Picasso [199]. Ciò non significa che, con la Modernità, l'architettura cessa di essere "umanista": alienazione, frammentazione e disorientamento sono sentimenti umani, di una modernità che ha perso confidenza con il mondo che la circonda. E sono concetti *astratti*, di un'architettura e di una pittura che divengono *astratte* per renderne conto. Per il resto, dovremo restare alle criptiche definizioni di Mondrian, accontentandoci di capire che, se di equilibrio ancora si dovrà parlare, sarà un equilibrio dinamico e instabile, su cui giudicare volta per volta, opera per opera. Come è giusto che sia: quella moderna è un'arte individualista e si rivolge preferenzialmente a una cerchia di *connoisseurs*.

Al termine di questa rapida scorribanda sulle modalità compositive della Modernità, concludiamo con un esempio che le illustra tutte e due, in due progetti diversi per un medesimo edificio: quelli di Ludwig Hilberseimer e di Walter Gropius nel progetto di concorso per il *Grattacielo del Chicago Tribune*. Nessuno dei due risulterà vincitore: l'anno è il 1922, gli Stati Uniti non sono ancora pronti per il grande balzo della Modernità, e la vittoria sarà aggiudicata a un neogotico abilmente piegato da Raymond Hood alle necessità di un grattacielo: una "cattedrale del lavoro", con tanto di archi rampanti e traforati che svettano in cima [200]. La declinazione della modalità "quantitativa" data da

Hilberseimer è di radicale e sublime nichilismo: un solo tipo di bucatura (ma sarebbe più appropriato parlare di "rettangoli"), ripetuta ossessivamente in tutte le direzioni, a una distanza che rimane costante in cima e sugli angoli [201]. In spregio ad ogni norma di buon senso, Hilberseimer evita perfino di ingrossare gli spessori in copertura, per non turbare l'effetto "pura quantità all'opera" del suo disegno. Unica concessione all'espressione, ammesso che il termine sia giusto, è lo sdoppiamento delle torri: senza dubbio a *rappresentare* "funzionalità" (migliore illuminazione, distribuzione, etc.). La modalità "qualitativa" di Gropius sembra quasi prendere il progetto di Hilberseimer come base su cui poi modellare la composizione. Il ritmo delle bucatre (in questo caso più decisamente "finestre") rimane isotropo, ma i volumi si differenziano: in un contrasto proporzionale tra il "tazzo" dell'uno e lo "slanciato" dell'altro, subito riequilibrato da un sapientissimo dosaggio di portici, logge e balconcini dal carattere chiaramente esornativo, tanto da assumere qui il ruolo di vere e proprie modanature [202]. Il volume maggiore è quello più "modanato", a spezzarne la consistenza massiva; la distribuzione dei "tagli" punta ad un bilanciamento complessivo grazie alla simmetria: non - ovviamente - delle figure in sé, ma del loro "peso" chiaroscurale.

+ + +

Se torniamo a *Maison Citrohan* e le giriamo attorno, ci accorgiamo del fatto che la composizione in facciata non coinvolge simultaneamente l'intero volume, ma si reitera ogni volta sulla superficie di ogni lato [203]. La sua ci appare come una "bidimensionalità e mezzo", il residuo di un facciatismo *Beaux-Arts* che ancora non si misura completamente con il tema architettonico per eccellenza della Modernità: lo *spazio*.

Trasferire pienamente alla terza dimensione le logiche della composizione in piano è possibile: come esempli-

fica l'opera *Filmmoment* dell'artista Hans Richter [204] e come si realizza in architettura con *Casa Schroeder* di Gerrit Rietveld [205], che ci appaiono entrambe come fedeli trasposizioni nella terza dimensione dell'opera di Mondrian, con piani nello spazio in vece di linee nel piano. Ma la vera innovazione introdotta da Rietveld è la distruzione dello spazio scatolare: con *Casa Schroeder*, il distacco dal passato e dalla tradizione raggiunge il suo punto più alto, oltre quello già raggiunto dal "manifesto" *Dom-Ino*, dove ancora permaneva una dicotomia tra struttura e (futuro) rivestimento superficiale. Con Rietveld, gli stessi solidi della geometria euclidea vengono ripudiati in quanto essi stessi troppo "figurativi", insufficienti a un desiderio di astrazione che, all'oggettività residua dei corpi chiusi, preferisce la fluida immaterialità dello spazio. Anche quest'opera può essere letta come l'esito della suddivisione di un intero in parti, ma la prima mossa di Rietveld è quella di scomporre analiticamente l'intero (il "cubo" iniziale) nelle sei lastre che lo delimitano superficialmente, per poi ricomporle mediante una serie di appoggi ed incastri, a mantenere intatta l'autonomia di ciascuna lastra. Solo a questo punto interviene la consueta risuddivisione ciclica delle parti, a volte sopprimendole (sostituite da pannelli di vetro), a volte intrudendole, a volte - più plasticamente - tagliandole mediante altre lastre, incastrate perpendicolarmente [206]. L'effetto finale - e voluto - è anti-tettonico: lastre indipendenti fra loro che non sembrano soggiacere alla forza di gravità.

Lo spazio aperto, non costretto all'interno delle consuete quattro pareti perimetrali, quindi la rottura dei solidi e dei poligoni, diviene ben presto uno dei segni distintivi della nuova architettura, declinato in innumerevoli varianti nelle opere dei singoli.

#### SPAZIO APERTO / SPAZIO CHIUSO

Nella pianta della *Casa in mattoni* di Ludwig Mies van der Rohe, per esempio, i muri divengono linee isola-

te, accostate in uno spazio dove nessun poligono chiuso è più rintracciabile [207]. I muri sono per lo più segmenti retti; quando si piegano ad angolo retto (in due soli casi), lo fanno una sola volta: nessun muro si piega più di una volta. Se si congiungono ad altri muri, la connessione è a "T", con un effetto di scorrimento dell'uno sull'altro che impedisce una percezione statica dell'angolo. Di fatto, in quest'opera non spariscono solo i rettangoli, ma gli angoli stessi: uno solo è percepibile dall'esterno. Le variazioni dimensionali tra i muri sono notevoli: alcuni lunghi oltre misura, altri molto corti. Assieme alla virtuale assenza di contatti tra gli elementi, sembrano rendere anche questa composizione un esercizio di sistematico rovesciamento della sintassi classica. La *Casa in mattoni* è d'altronde un esempio da manuale di come spesso la coesione dell'insieme, ovvero il bilanciamento tra le parti, emerga da un sapiente dosaggio di effetti di simmetria e di asimmetria, secondo criteri non generalizzabili, ma identificabili solo volta per volta, edificio per edificio. Se il foglio da disegno è la "tela" dell'opera, il primo atto è quello di dividerla simmetricamente con una croce di linee. L'atto, naturalmente, non è esplicito, ma solamente suggerito: non si tratta, pedissequamente, di tracciare due linee continue per dividere la tela in quattro parti uguali, ma di *alludere* a quel gesto con linee che si spezzano, che "tengono" i bordi ma non li tagliano in parti esattamente uguali; linee che - in un caso - proprio non raggiungono i bordi. Si interviene a questo punto con delle compensazioni indirette agli squilibri prodotti dalle precedenti deviazioni dalla regola: un muro di grosso spessore, a destra, a bilanciare l'arresto prematuro di quello su cui si attesta perpendicolarmente; e un muro a "L", a sinistra, a restituire una continuità al taglio verticale della tela e a contenere il centro, vuoto, di una sorta di simmetria rotazionale. Si aggiunge a sinistra un altro muro di grosso spessore, affinché quello precedente non emerga nella sua unicità. A questo punto è però necessario aggiungerne altri a destra, che nella loro frammentazione arrestino lo sguardo per un tempo sufficiente a restituire un bilanciamento complessivo rispetto al centro. Si comple-



ta - infine - la composizione, aggiungendo altri tratti brevi a riprodurre localmente la simmetria rotazionale dell'intero [208].

Spesso si è voluto notare una somiglianza formale tra quest'opera di Mies ed un quadro di Theo van Doesburg, che la precede di nove anni [209]. La somiglianza è indubbia, ma la casa di Mies ci appare più asciutta ed essenziale rispetto all'opera di van Doesburg. La simmetria (bilaterale) sottintesa nella seconda è più esplicita di quella (rotazionale) sottintesa nella prima. Forse allora questo passaggio da Van Doesburg a Mies rappresenta uno dei pochi casi per cui si può parlare, nell'ambito della Modernità, di evoluzione linguistica.

Una somiglianza è stata spesso osservata anche tra due altre opere degli stessi artisti: la *Danza russa* del pittore olandese [210] e il *Padiglione di Barcellona*, una delle opere più celebri di Mies [211]. Anche in questo caso le somiglianze non mancano, così come non mancano le differenze. Dei due, Mies è meno estremo - o meno monotono - nel declinare la medesima sintassi di base fatta di soli elementi lineari, di dimensioni comparabili, disposti parallelamente o perpendicolarmente e senza contatti tra loro. Nel Padiglione, i due muri laterali fanno eccezione piegandosi ad "U", a contenere trasversalmente la composizione. Assieme alle vasche d'acqua che recingono e alle coperture che sostengono, i due muri svolgono un decisivo ruolo di bilanciamento nella composizione: un bilanciamento "a chiasmo", dove la vasca più piccola sulla destra fa da contrappeso a quella grande sulla sinistra grazie alla maggiore distanza rispetto all'asse trasversale della composizione; e, contemporaneamente, lo stesso gioco capovolto fanno le due coperture: grande e piccola, minore e maggiore distanza dal medesimo asse. Le coperture, sfalsate rispetto ai muri che oltrepassano il loro perimetro, rafforzano nella terza dimensione l'idea di una massa volumetrica negata da lastre che la contengono e contemporaneamente scorrono le une sulle altre senza mai

rinchiuderla [212]. Come nella *Casa in mattoni*, si ripropone anche qui un gioco di sottile equilibrio tra simmetria e asimmetria. Lo capiamo bene guardando lo scatto fotografico per eccellenza del Padiglione, quello che chiunque ha visto, e quello che chiunque vada in visita (alla ricostruzione) cerca di esperire: la vista longitudinale sulla corte posteriore, la più metafisica, la più surreale, la più "indicibile" di tutte [213]. Lì, nel silenzio che tutti immaginiamo guardandola, le simmetrie si rincorrono e si negano in tutte le direzioni: tra le forme, nelle venature dei marmi, nei riflessi dell'acqua e della vetrata.

A proposito di scatti fotografici, è quasi impossibile parlare di architettura moderna senza fare riferimento ad un'altra immagine celeberrima, quasi la sineddoche dell'architettura moderna, la copertina preferita di ogni *coffee table book* di architettura: *Fallingwater* di Frank Lloyd Wright vista da sotto, con quel balcone che, letteralmente, vola verso chi guarda e sembra voler bucare la superficie dell'immagine [214]. *Fallingwater* è l'architettura moderna più amata, forse l'unica realmente amata da un grande pubblico che, a più di cent'anni dalla nascita del Moderno, ancora non si è completamente assuefatto alle sue intransigenze. Non è poco per una villa che esibisce la propria modernità senza compromessi: *Fallingwater* sta a *Casa Schroeder* come l'*Interrelazione tra volumi* di Vantongerloo [215] sta a *Filmmoment* di Richter. Ne è, se vogliamo, la versione scultorea [216]. Forse è questo il segreto del suo successo: aleggia, attorno ad essa, un'aria di opulenza "berniniana" che, per una volta, abbandona il rigore protestante per lasciar intravedere una Modernità diversa, adeguata alle esigenze di una società affluente, ottimista e sicura di sé. Certo, l'effetto è favorito dalla particolare, unica collocazione paesaggistica. La parte maggiore, però, la fanno quei volumi: astratti per forma e composizione, eleganti nel portamento (con un tocco di *kitsch*, quanto basta), potenti nella loro concretissima (dalla voce inglese "concrete") sfida alle forze di gravità.

+ + +

Abbiamo iniziato questa terza parte del libro domandandoci quando inizia la Modernità, terminiamo adesso interrogandoci su quando e come finisce. La domanda ammette più risposte. Da un certo punto di vista non finisce mai. La lacerazione che ha prodotto rispetto al passato è ancora tra noi: per noi, ormai e per sempre, "il passato è una terra straniera". Ma, a pensarci bene, la lacerazione l'aveva già prodotta Brunelleschi con il suo corinzio opposto alla tradizione: la *Maison Dom-Ino* di Le Corbusier non ha fatto che trarne le estreme conseguenze. Quindi forse siamo ancora moderni, pur se non necessariamente Moderni.

#### CONTINUITÀ / DISCONTINUITÀ

Da un altro punto di vista, l'architettura del Moderno finisce qualche anno dopo la Seconda Guerra Mondiale. Finisce quando si afferma come la architettura, quando non è più il credo di un manipolo di architetti di avanguardia che annunciano inascoltati l'avvento del Mondo Nuovo (e nel frattempo costruiscono piccole e raffinatissime ville unifamiliari) e diviene *stile* ufficiale: dopo la guerra nessuno più dubita che le periferie delle città che in tutto il mondo si stanno ampliando a dismisura dovranno essere "moderne". Ed è a quel punto che l'estetica quantitativa smetterà di essere tale. Ovvero, smetterà di significare "efficienza", "sincerità", "economicità", per acquisire contro la propria volontà nuovi significati: "anonimato", "emarginazione", "noia" [217].

Infine, se l'architettura del Rinascimento - avevamo detto - era un'"architettura di architetti" [cfr. p. 25], quella Moderna lo è ancora di più: ogni architetto solo con il suo "linguaggio" (idioletto). E, da questo punto di vista, il Moderno finisce assieme ai suoi Maestri.

Emigrato negli Stati Uniti, Walter Gropius diluisce l'aura di Maestro che aveva acquisito come fondatore e primo direttore della Bauhaus in quello che si potrebbe definire un "solido e onesto professionismo". A New York, chiude la prospettiva di *Park Avenue* costruendo sopra la *Grand Central Station* un enorme grattacielo, dove cerca con dubbi risultati di ingentilire le notevoli quantità in gioco piegando sui due lati la superficie della facciata e scandendo il volume in altezza con due piccoli (e anonimi) loggiati [218]. Nel progetto per l'*Università di Bagdad*, poi, cerca di restituire eloquenza a un'astrazione moderna divenuta nel frattempo "anonimato" [219]. Lo fa ingigantendo stilemi vernacolari che dimostrano solamente quanto - dopo la grande rivoluzione - la capacità di ripensare l'ornamento in modo costitutivo appaia, almeno per il momento, perduta per sempre.

Col passare degli anni, Frank Lloyd Wright accentua l'estro "populista" che nelle sue opere non era mai mancato del tutto. Di tutti i Maestri del Moderno, Wright è probabilmente quello che meno si è sentito tale: Maestro certamente sì; Moderno, probabilmente, gli andava stretto. D'altronde è il membro anziano del gruppo, le sue prime opere le realizza nel XIX secolo. Eppure, nei suoi ultimi anni, supera in modernità tutti gli altri con baldanza giovanile, fissando lo sguardo direttamente verso il futuro: un futuro fantastico e ottimista, fatto di astronavi e di stazioni interstellari, stile in cui progetta e a volte realizza edifici di grande successo popolare. Il tasso di *kitsch* nelle sue opere, nel frattempo, è decisamente aumentato (d'altronde, è per questo che lo amiamo). I suoi ultimi disegni sembrano uscire direttamente da un fumetto di Flash Gordon [220] e saranno l'ispirazione diretta di un modernismo anonimo e allegro che, tra gli anni '50 e '70, farà l'immagine dei motel e delle stazioni di servizio sulle strade interstatali che attraversano il territorio americano (e di qualche autogrill sul suolo italico).

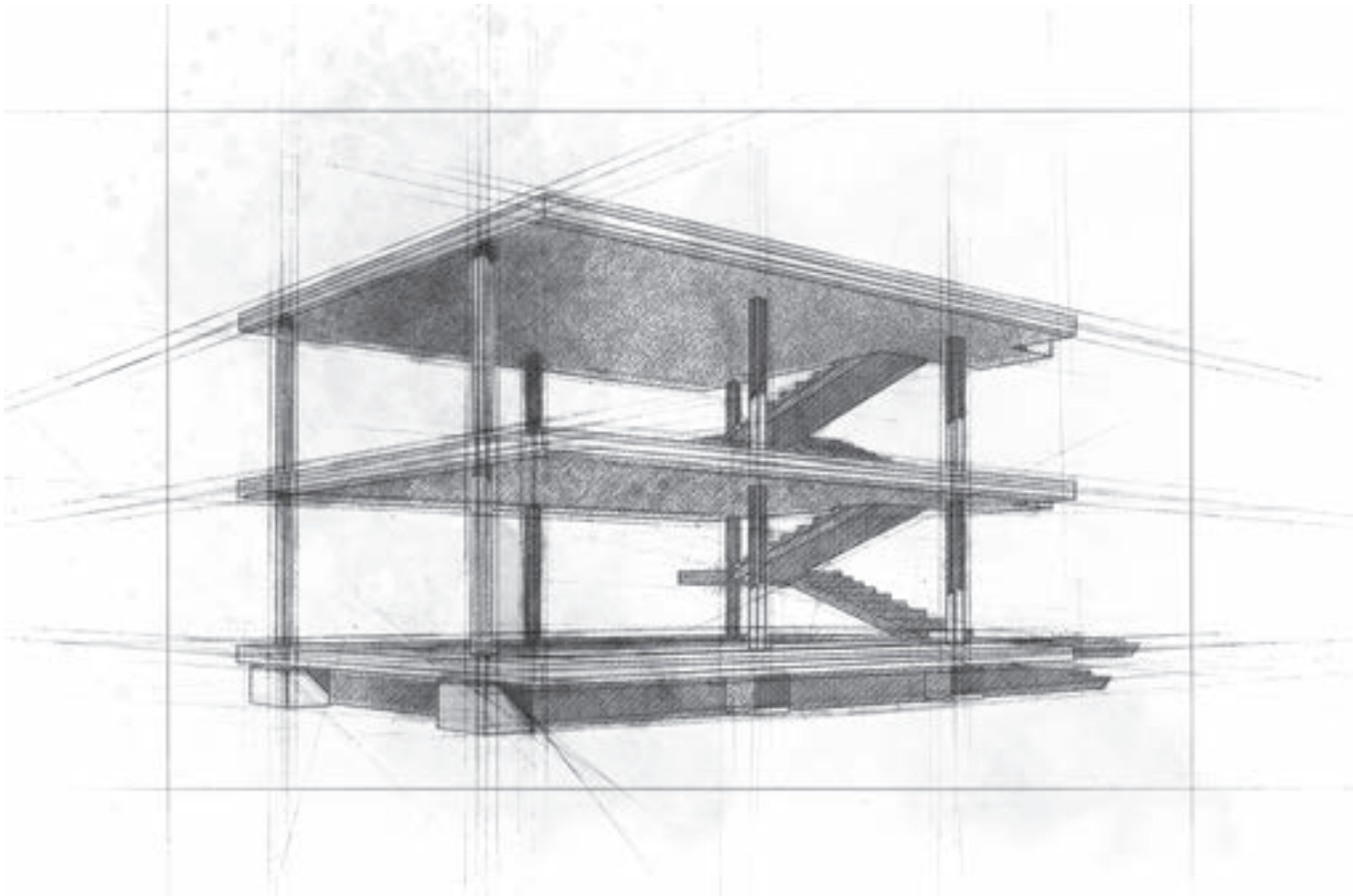
La vitalità non fa difetto nemmeno a Le Corbusier, che negli anni dopo la guerra si stanca della purezza bianca dei volumi sotto la luce del sole e realizza opere di primitiva bellezza, rozze di un cemento brutalmente gettato in opera (*béton brut*). Disegna nel 1950 le proporzioni dell'uomo nuovo, il *Modulor*, che sembra direttamente ispirato al primitivismo delle arti etniche (e indirettamente dal Picasso dei primi del secolo) [221]. Quattro anni dopo ripudia in un sol colpo i 5 *points*, i tracciati regolatori, e le proporzioni del *Modulor* (di cui però conserva il primitivismo), per realizzare a Ronchamp una chiesa che guarda all'arte africana e sembra voler riportare la Modernità a una condizione primigenia, *prima* della storia [222]. Lui che più di tutti aveva lottato per la standardizzazione come premessa allo stile del domani, ci lascia alla fine con dei *non sequitur*: dei capolavori inimitabili. Oppure imitabili in modo goffo, come purtroppo è spesso avvenuto.

Emigrato come Gropius negli Stati, Ludwig Mies van der Rohe abbandona l'estetica "qualitativa" delle sue prime opere per quella "quantitativa" degli ultimi anni, che persegue fino alla fine con ossessiva coerenza. Realizza a New York il *Seagram Building*, capolavoro *ne plus ultra* della ripetizione dell'uguale, dove anche le tende alle finestre conoscono due sole posizioni: aperta o chiusa. È il grattacielo "assoluto", punto di arrivo dell'astrazione moderna, che ripaga il silenzio nichilista delle sue facciate con un lussuoso rivestimento integrale in bronzo [223].

Se il tentativo di Le Corbusier è quello di riportare l'architettura a una condizione vergine di storia, quello di Mies è di chiuderne il cerchio, ricongiungendosi al punto dove quella storia ebbe inizio. Nella sua ultima opera, la *Neue Nationalgalerie* a Berlino, Mies ritrova l'architettura greca, realizzando un tempio "dorico" a pianta quadrata e simmetrica, con muri e pilastri rigorosamente disposti su una griglia regolare [224]. I pilastri sono solo otto, due per lato. Gli angoli del "tempio" - ovviamente - sono liberi [225].

Moderno eppure classico, l'"ordine berlinese" si confronta quasi stanco di storia con quello dorico di Ictino, alla fine di un tempo che ha consumato tutte le potenzialità che quel primo ellenico gesto conteneva, disseccandolo a un'essenza irriducibile: impossibile essere più eloquenti con meno parole [226]. Il percorso di Mies è speculare (uguale e contrario) a quello di Borromini: togliere invece di aggiungere, fino a toccare un limite che non è più possibile oltrepassare.

"Dopo Mies van der Rohe - dirà Philip Johnson - non è più possibile essere moderni". Gli fanno eco le parole di Alison e Peter Smithson [227], come viatico per un'architettura che, per andare avanti - e sempre ammesso che "avanti" sia un termine ancora utilizzabile, non potrà che abbandonare la Modernità.



III - 161 Le Corbusier, Maison Dom-Ino, 1914



III - 162 Hendrik Petrus Berlage, Palazzo della Borsa, Amsterdam, 1898



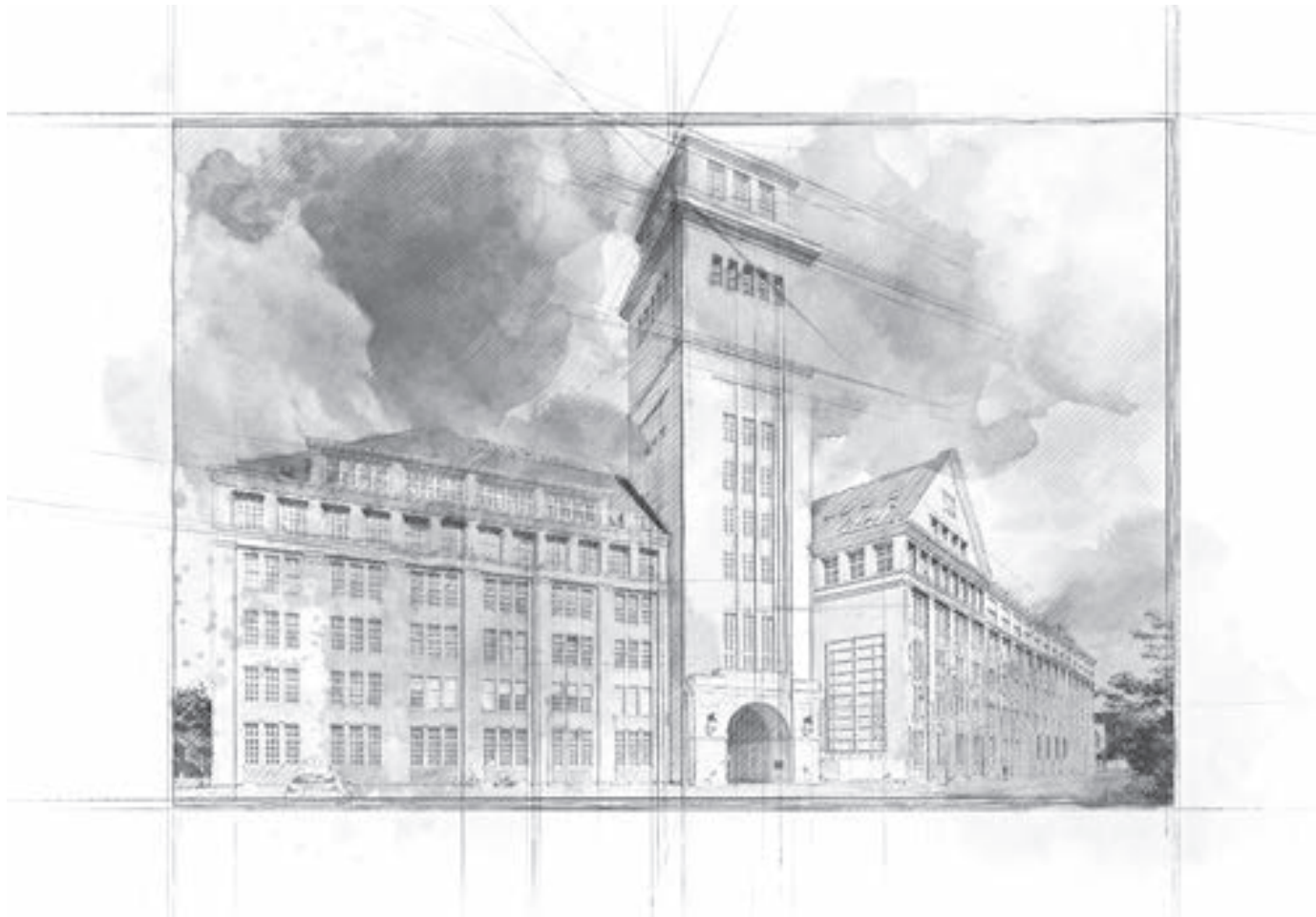


III - 163 Adolf Loos, Casa sulla Michaelerplatz, Vienna, 1910



III - 164 Auguste Perret, Laboratoires de la Marine, Paris, 1929





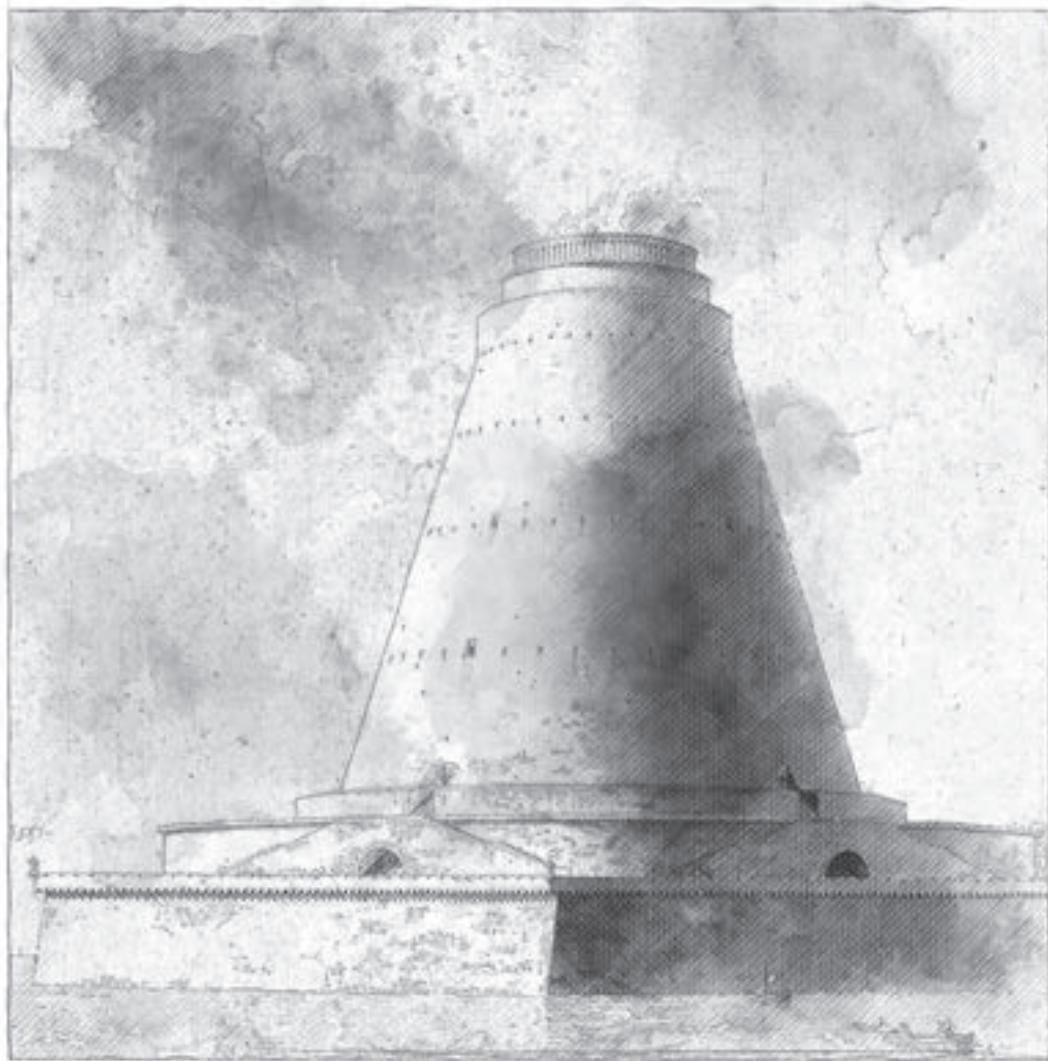
III - 165 Peter Behrens, Neue Automobil Gesellschaft, Berlin 1915



III - 166 Christopher Wren, Cattedrale di Saint Paul, London 1675

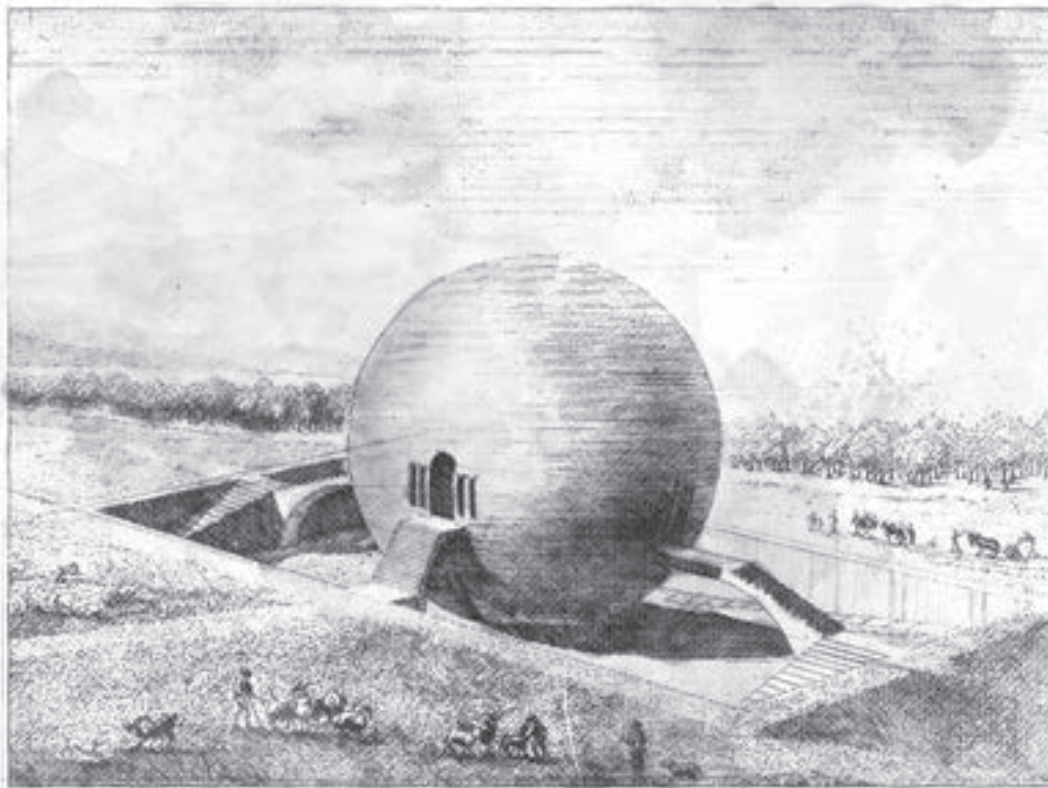


III - 167 Johann Bernhard Fischer von Erlach, Karlskirche, Wien 1737



III - 168 Etienne-Louis Boullée, Faro tronco-conico, 1781





III - 169 Claude-Nicolas Ledoux, Maison de gardes agricoles, 1790



III - 170 Ange-Jacques Gabriel, Edificio su Place de la Concorde, Paris 1755



III - 171 Luigi Vanvitelli, Reggia di Caserta, 1752

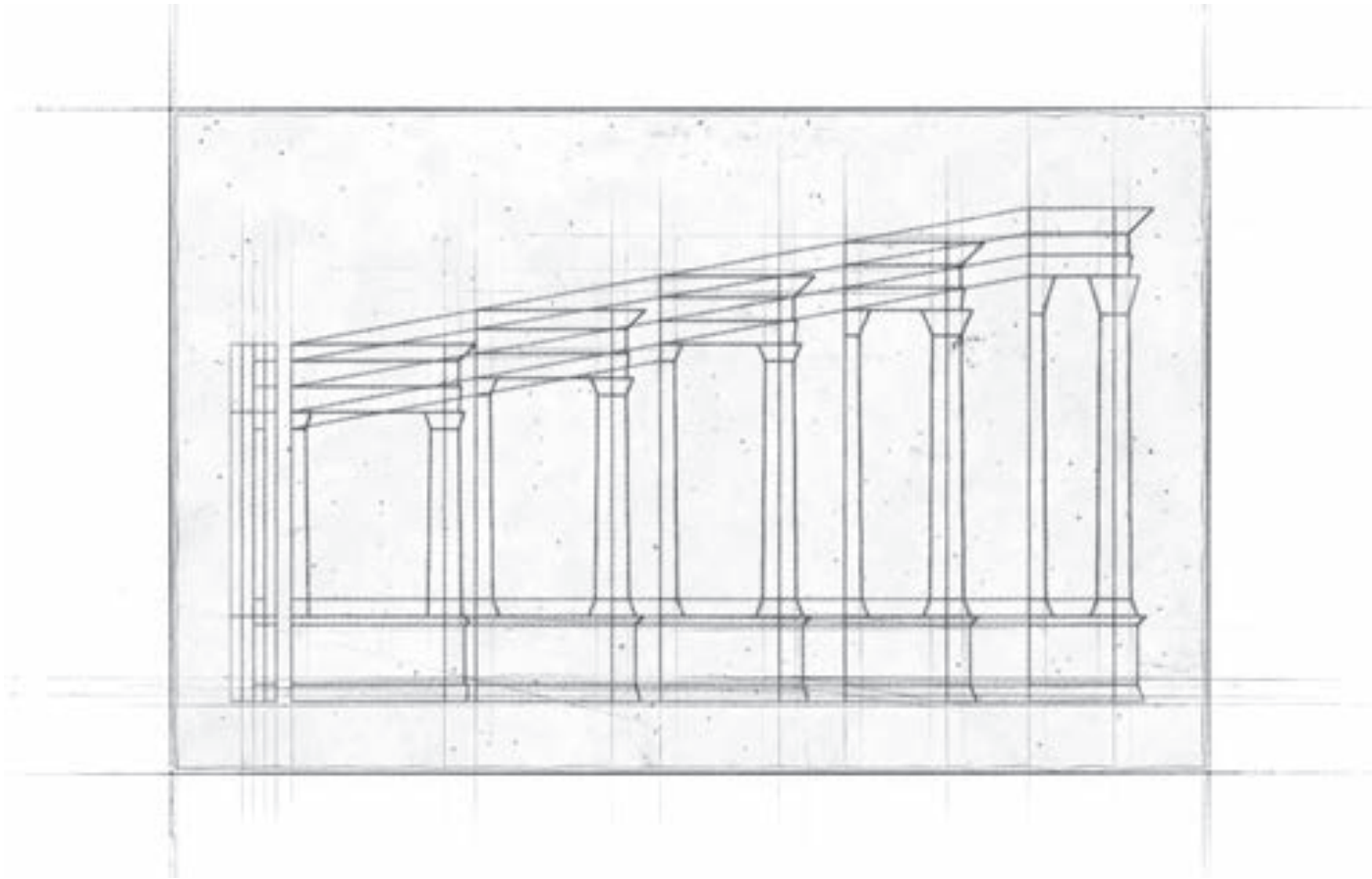


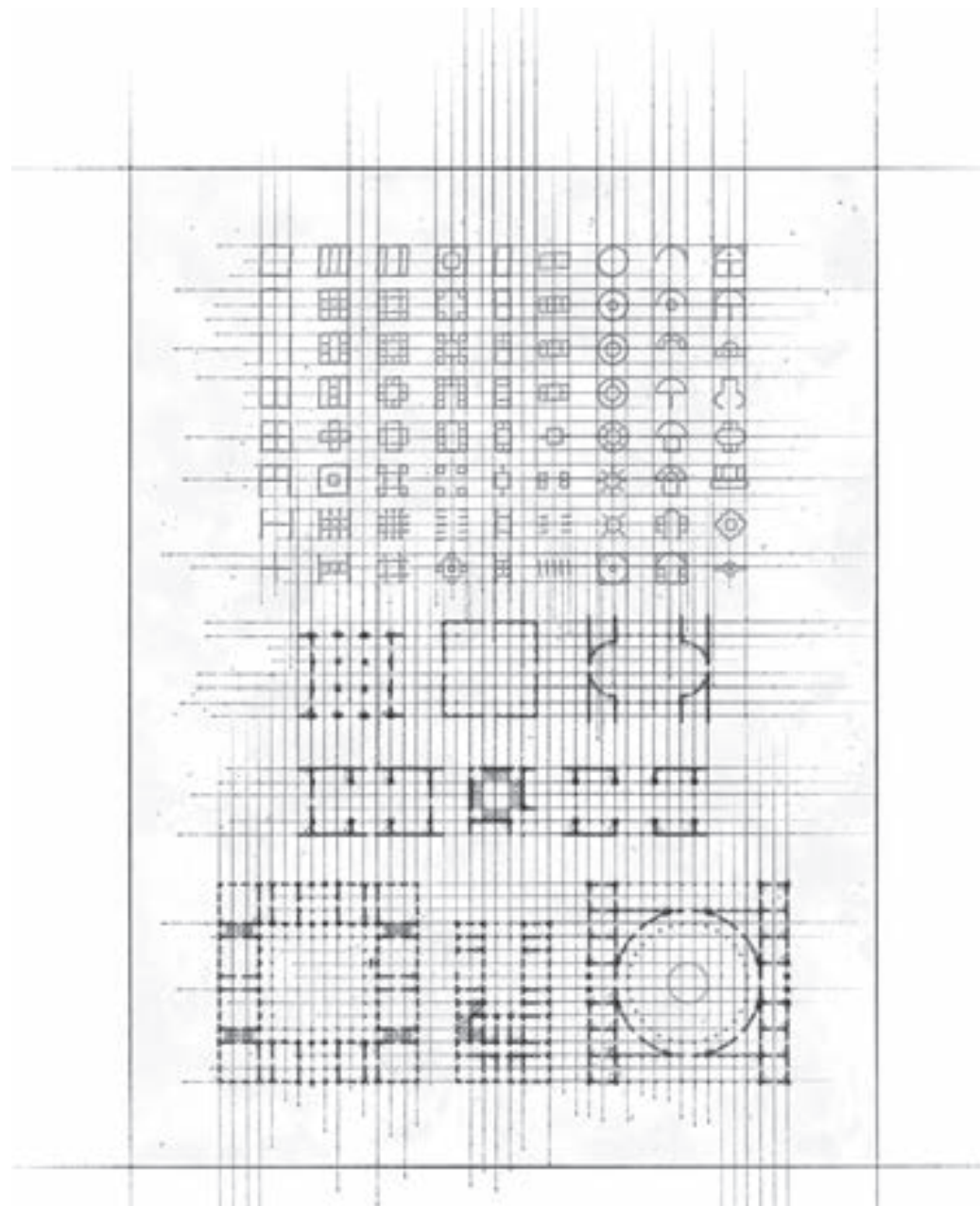


III - 172 Giacomo Quarenghi, Accademia delle Scienze, San Pietroburgo 1783

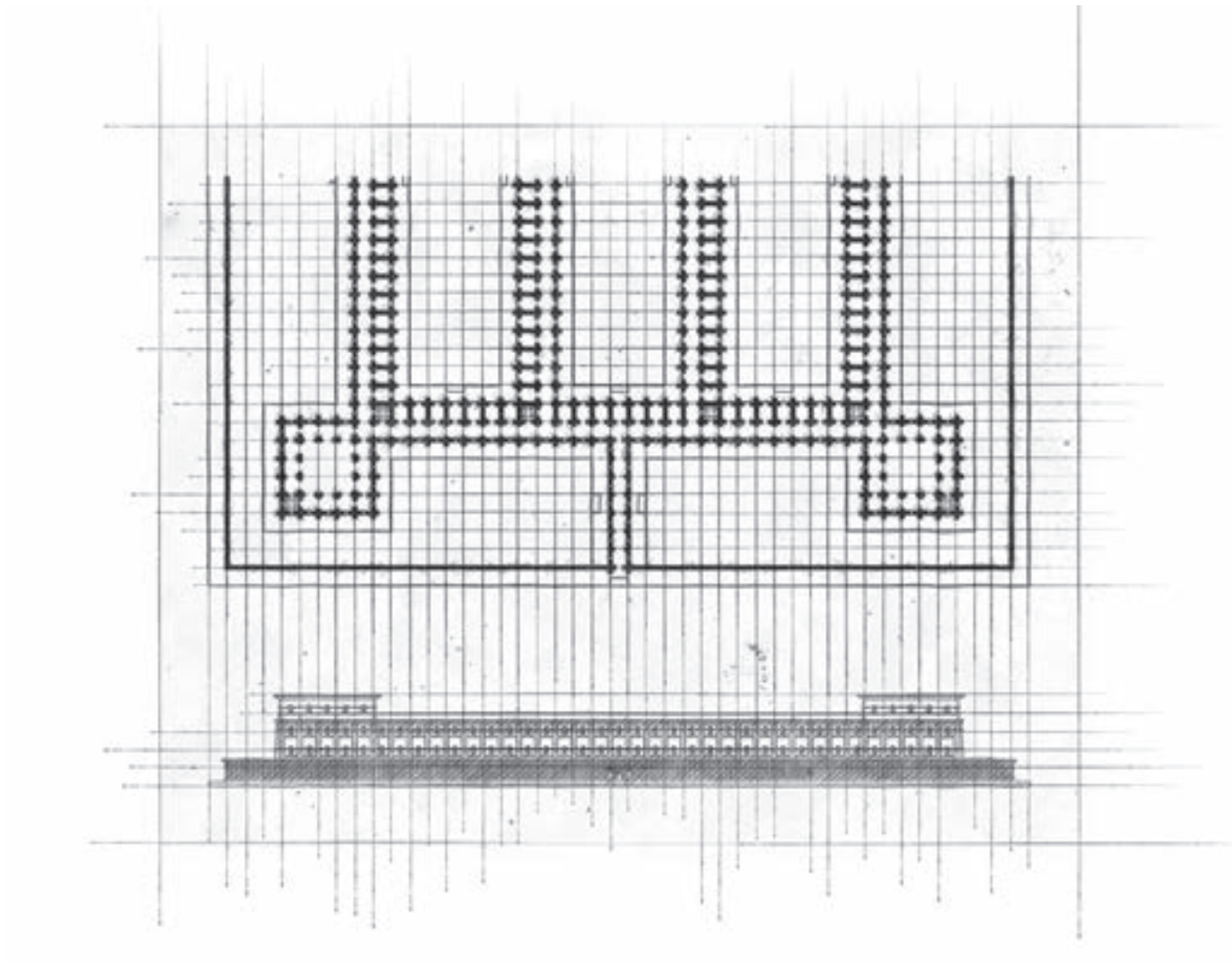


III - 173 Jacques-Germain Soufflot, Pantheon, Parigi 1758

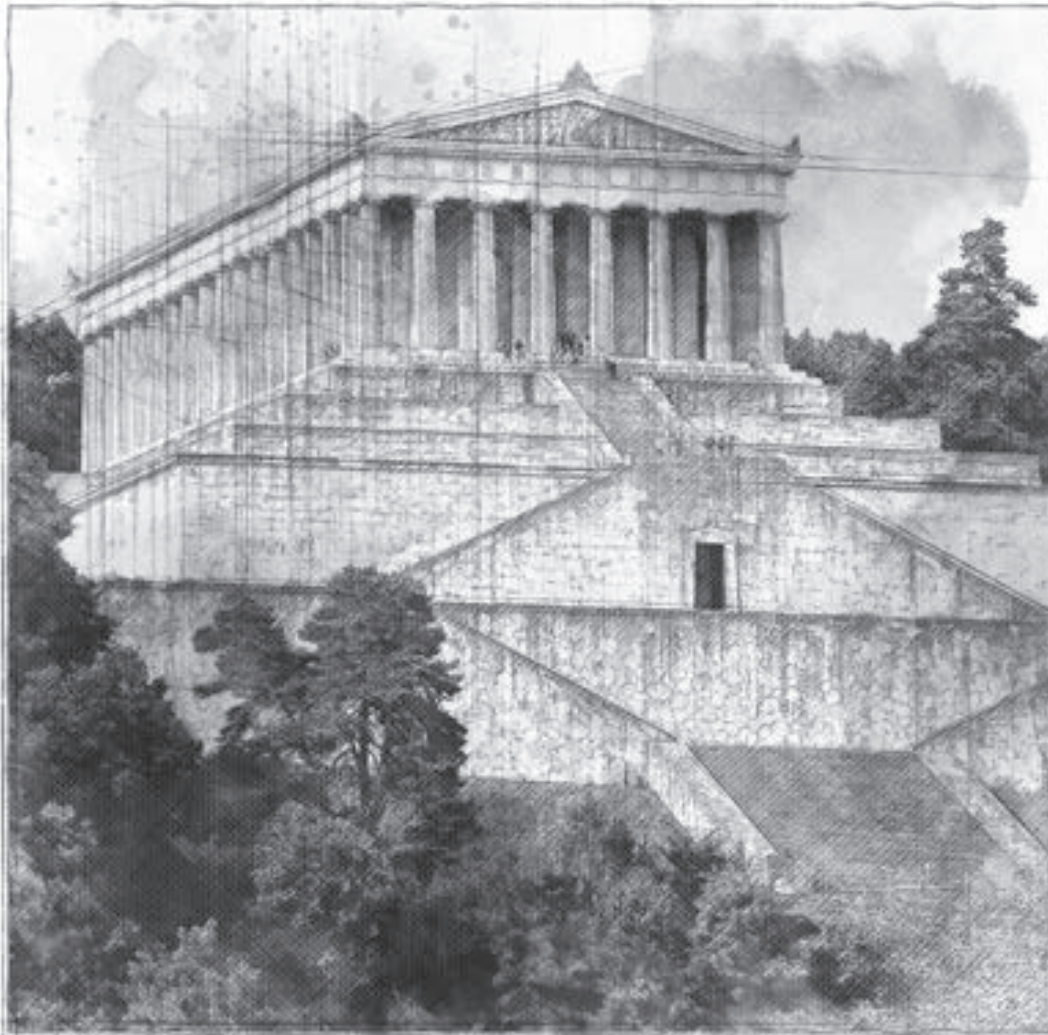




III - 175 Jean-Nicolas-Louis Durand, Schemi, Elementi e Composizioni  
(da Précis de leçons I, pl. 11, 16, 20)





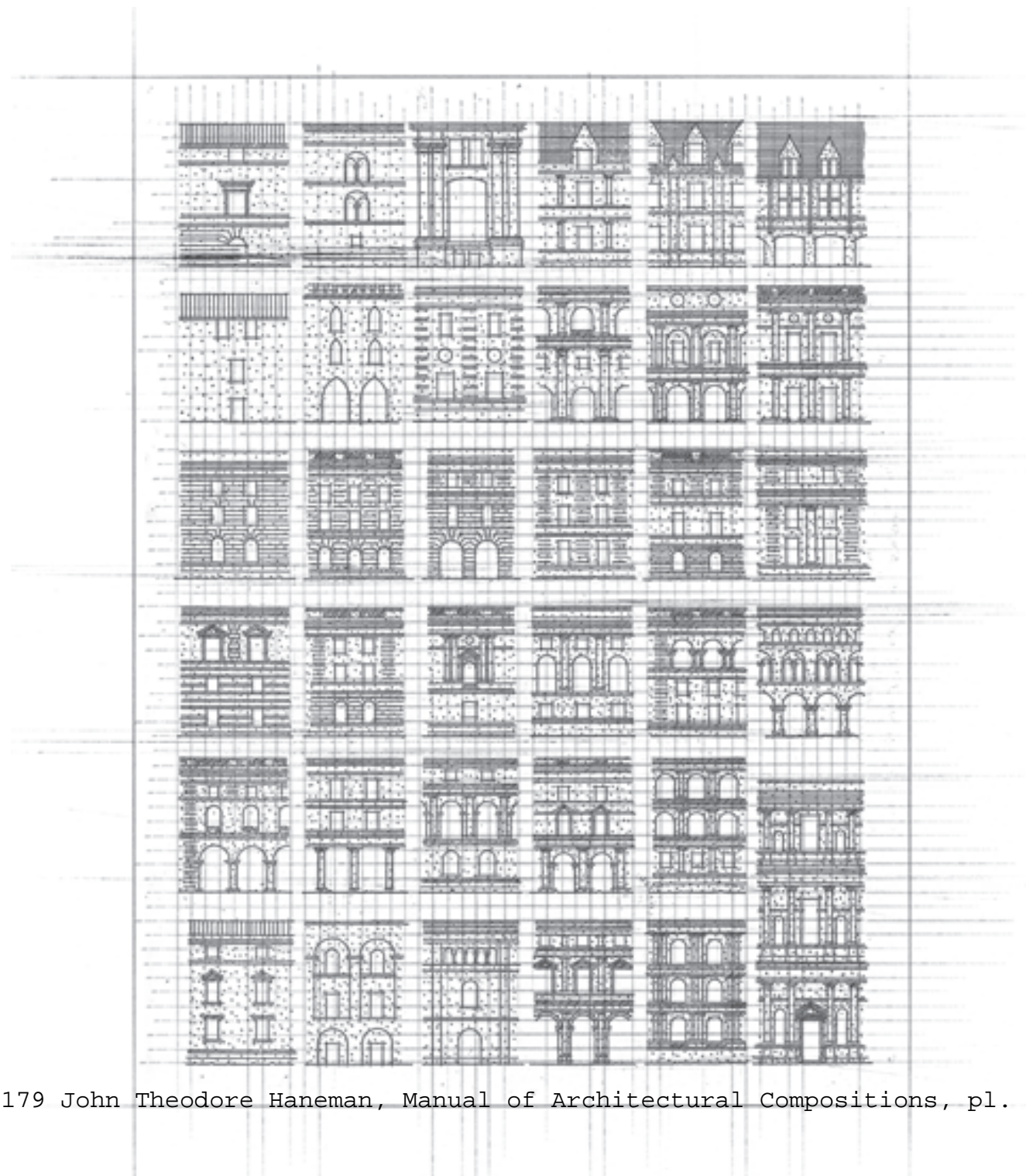


III - 177 Leo von Klenze, Walhalla, Ratisbona 1830



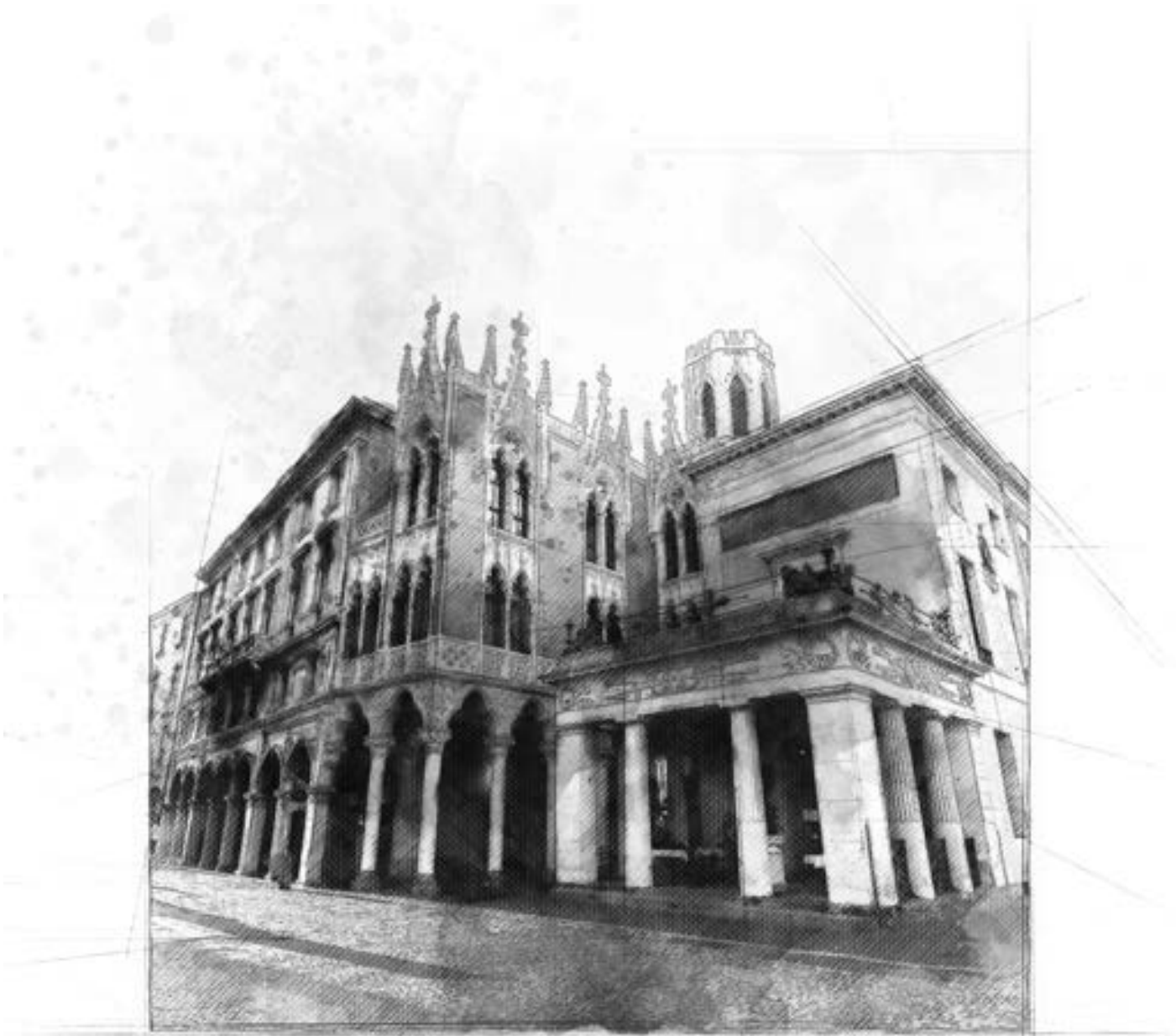
III - 178 John Nash, Royal Pavilion, Brighton 1815







III - 180 Karl Friedrich Schinkel, Altes Museum, Berlino 1823 e Duomo nazionale di Berlino, 1815

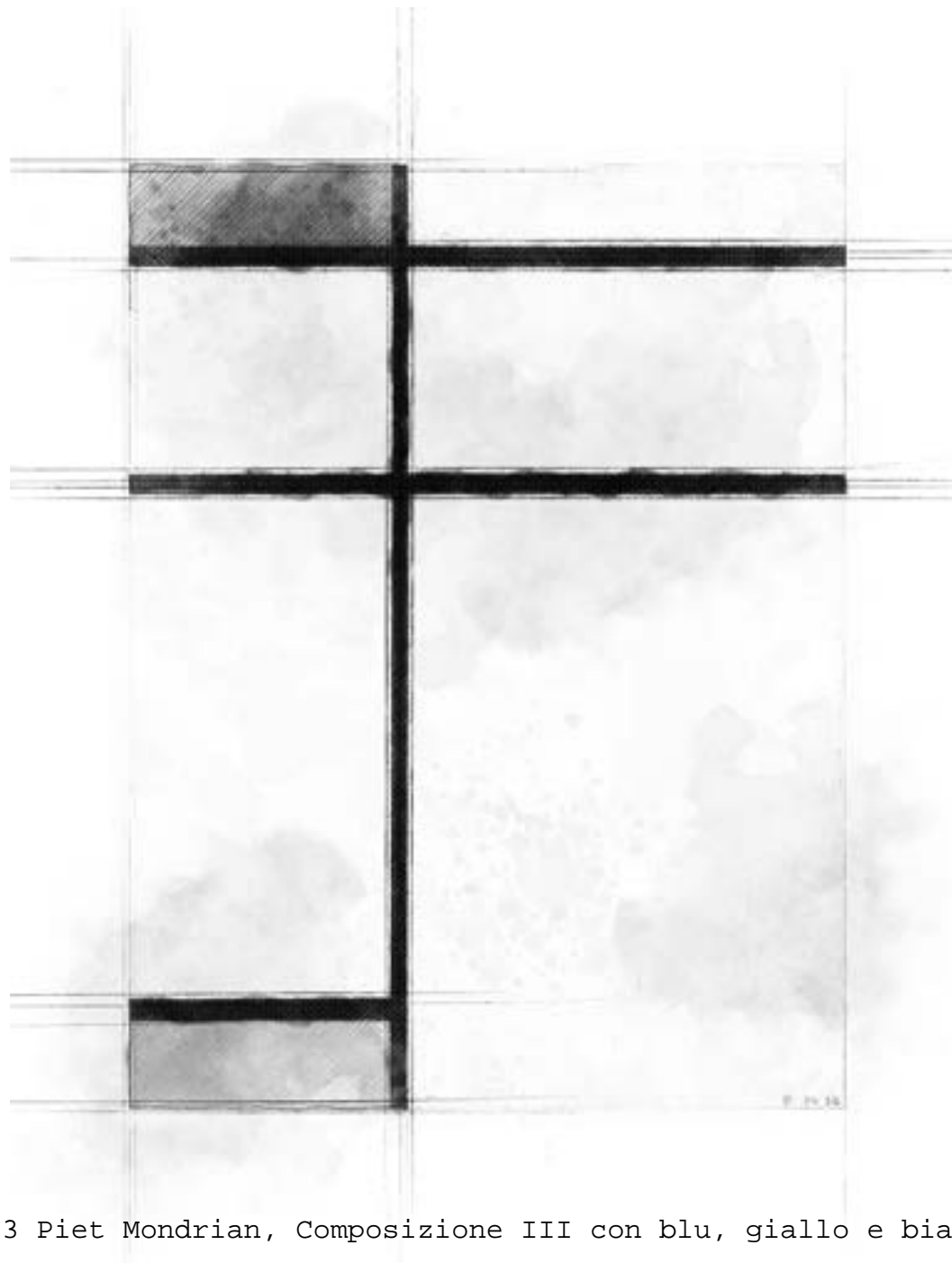


III - 181 Giuseppe Jappelli, Caffè Pedrocchi e "Pedrocchino" (sin), Padova, 1831-39





III - 182 Piet Mondrian, *Albero rosso*, 1910; *Albero grigio*, 1911; *Melo in fiore*, 1912



III - 183 Piet Mondrian, Composizione III con blu, giallo e bianco, 1936



III - 184 Le Corbusier, Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds 1904

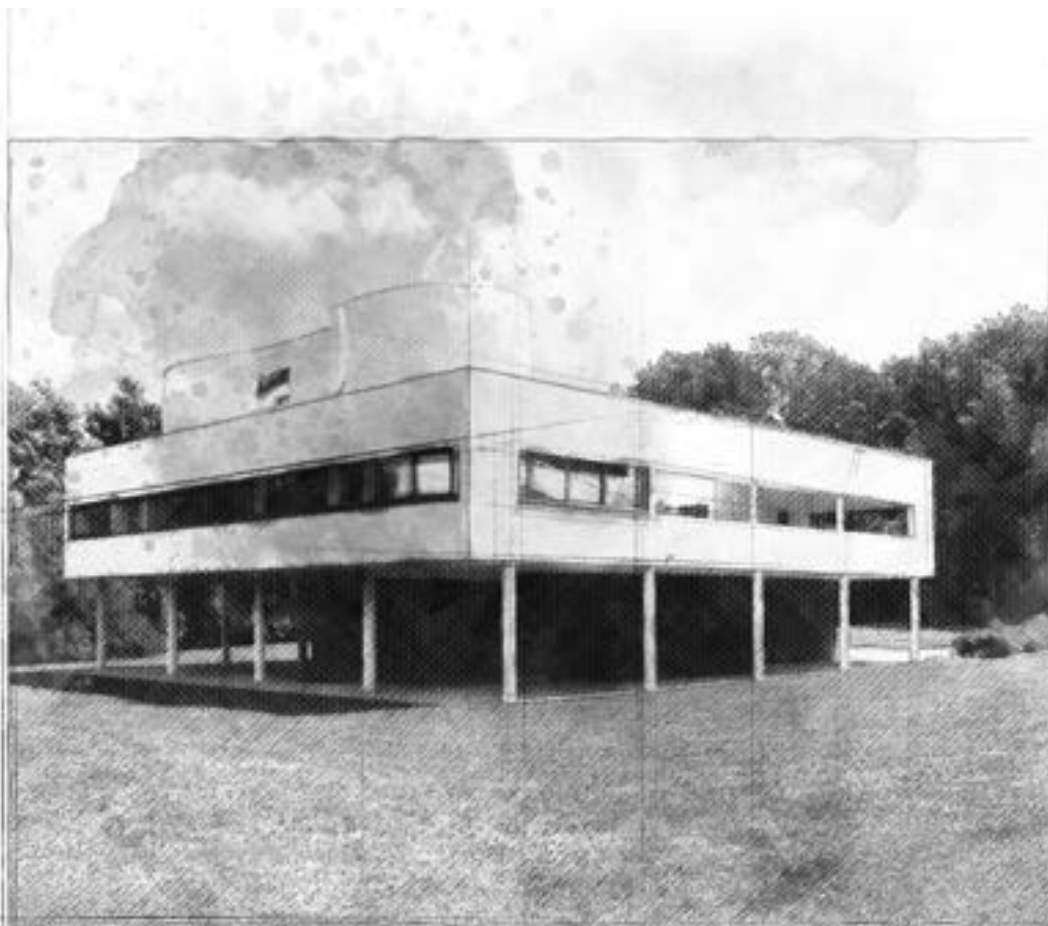


III - 185 Le Corbusier, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds 1912





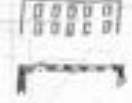
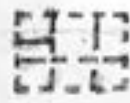
III - 186 Le Corbusier, Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds 1916



III - 187 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy 1928

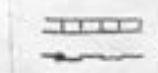
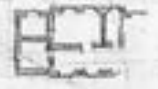
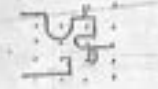
L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso  
e magnifico dei volumi assemblati nella luce.

(Le Corbusier, Vers une architecture, p. 16)



Jusqu'au béton armé et au fer, pour bâtir sans soutien de pierre, on creusait de longues rigoles dans le terrain et l'on allait chercher le bois ou pour établir la fondation.

On construisait aussi les murs, les murs extérieurs, les murs intérieurs.



Puis on mettait les murs de pierre. On établissait un premier plancher pour poser les murs, puis on continuait, on construisait des fondations.



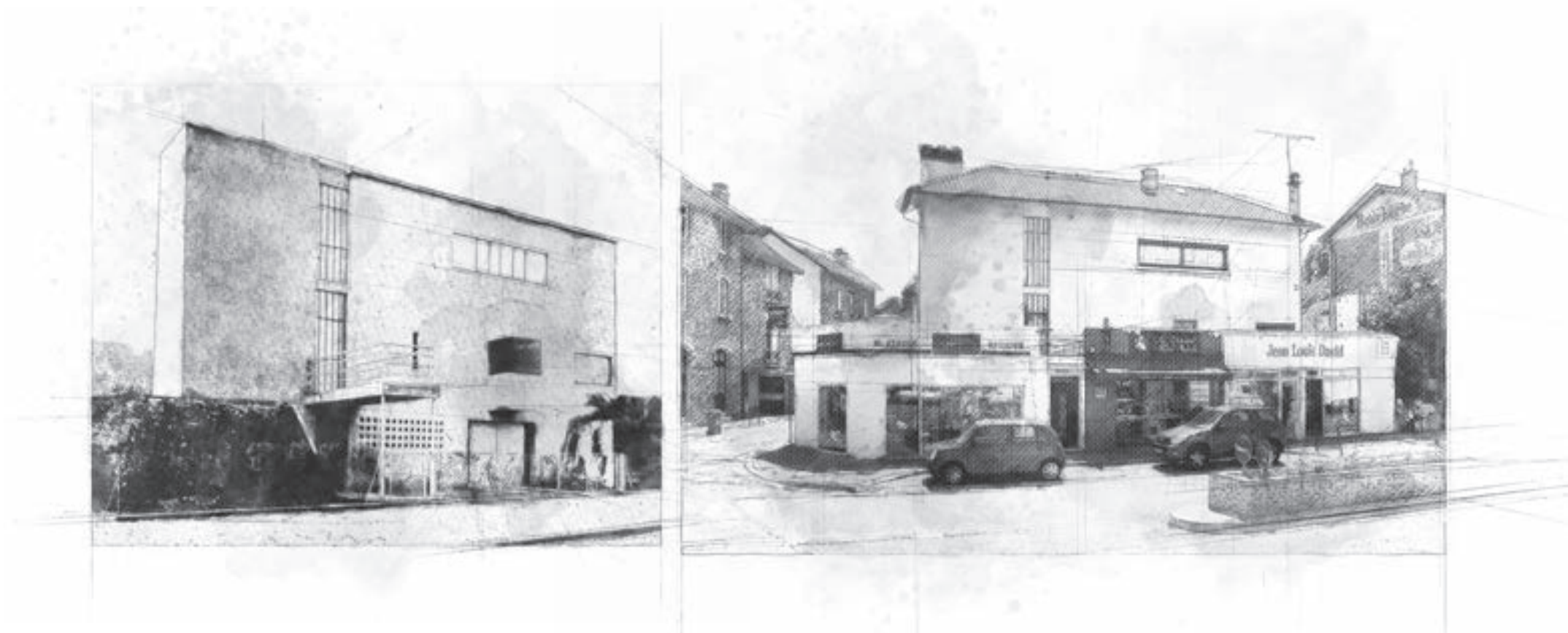
Avec le béton armé on supprime entièrement les murs. On porte les planchers sur de solides poteaux disposés à de grandes distances les uns des autres.

Le sol est libre sous le rez-de-chaussée, le toit est continu, le logis est entièrement libre. On n'est plus piégé.



La cellule est celle à section de verre épais, une poutre d'acier par une traverse en fer qui touche aux deux murs opposés supporte deux autres d'acier, une avec, une d'acier, une avec 2, deux d'acier.

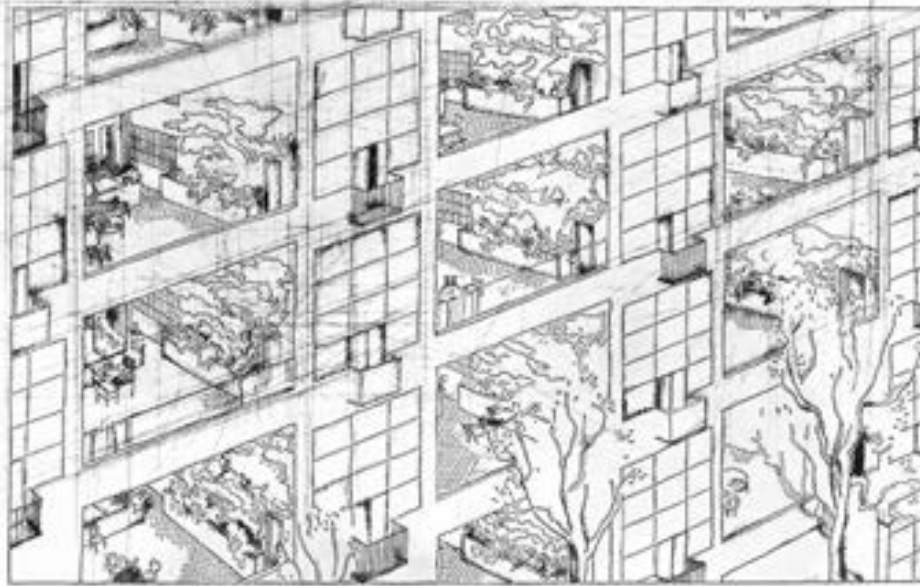
D'autre part, une poutre d'acier par deux traverses verticales descendant des traveaux, supporte quatre autres d'acier, la avec 2, deux d'acier, la avec 2, deux d'acier, la avec 2, deux d'acier.



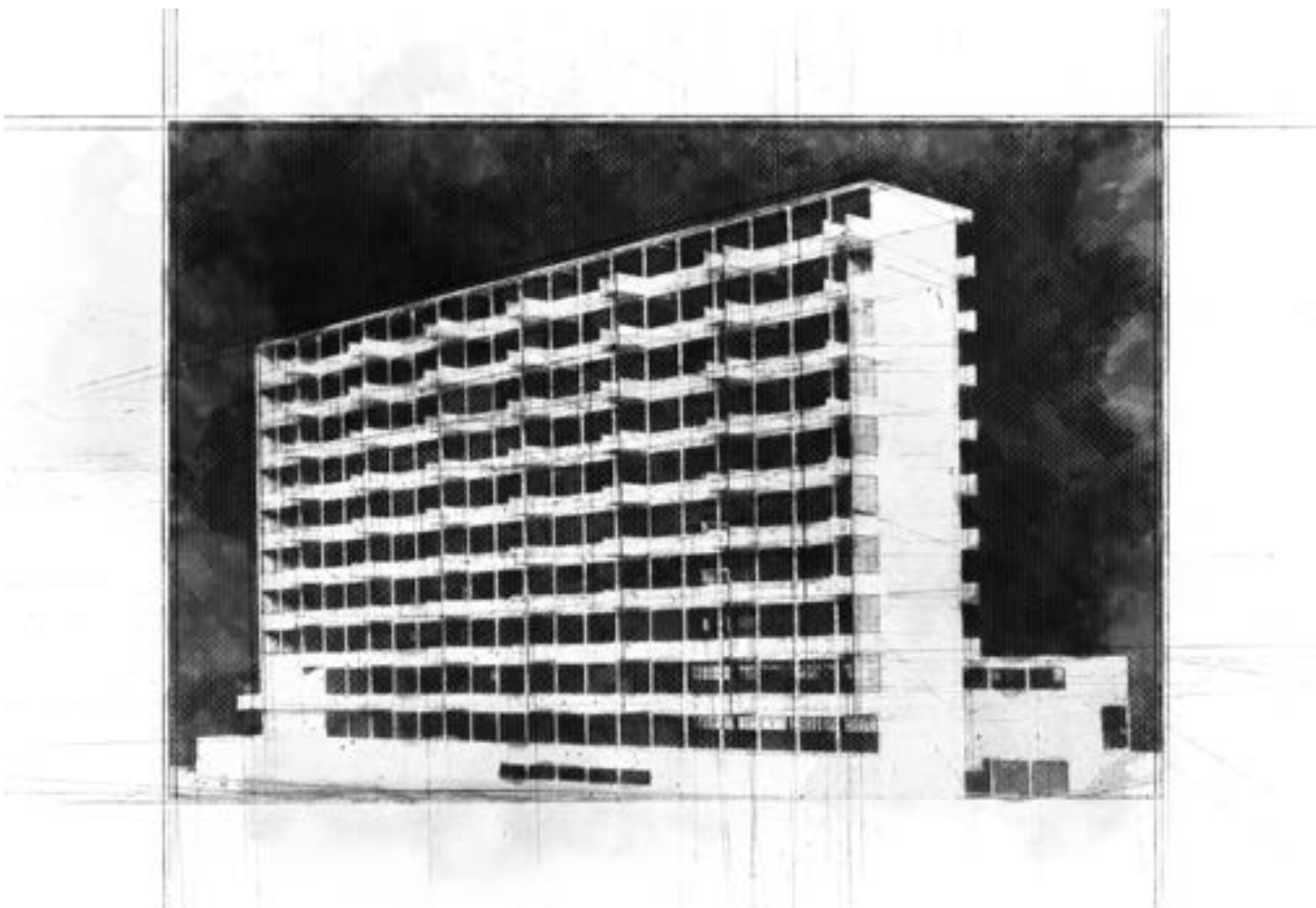
III - 190 Le Corbusier, Villa Besnus, Vaucresson 1922

La bellezza? Ce n'è sempre quando  
esistono l'intenzione e i mezzi della  
proporzione. La proporzione non costa  
niente al proprietario, ma solo  
all'architetto.





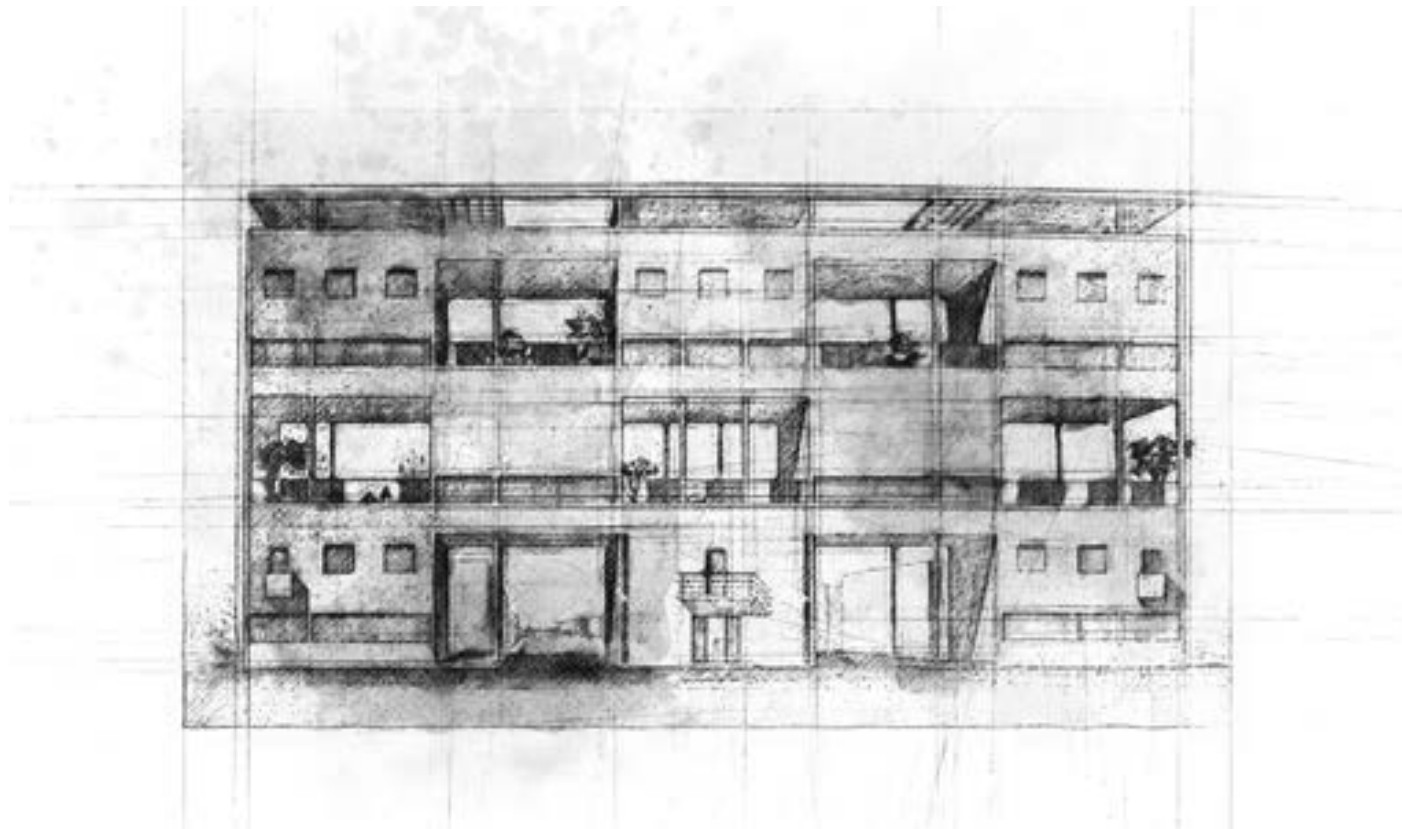
III - 192 Le Corbusier, Immeuble Villas, 1922



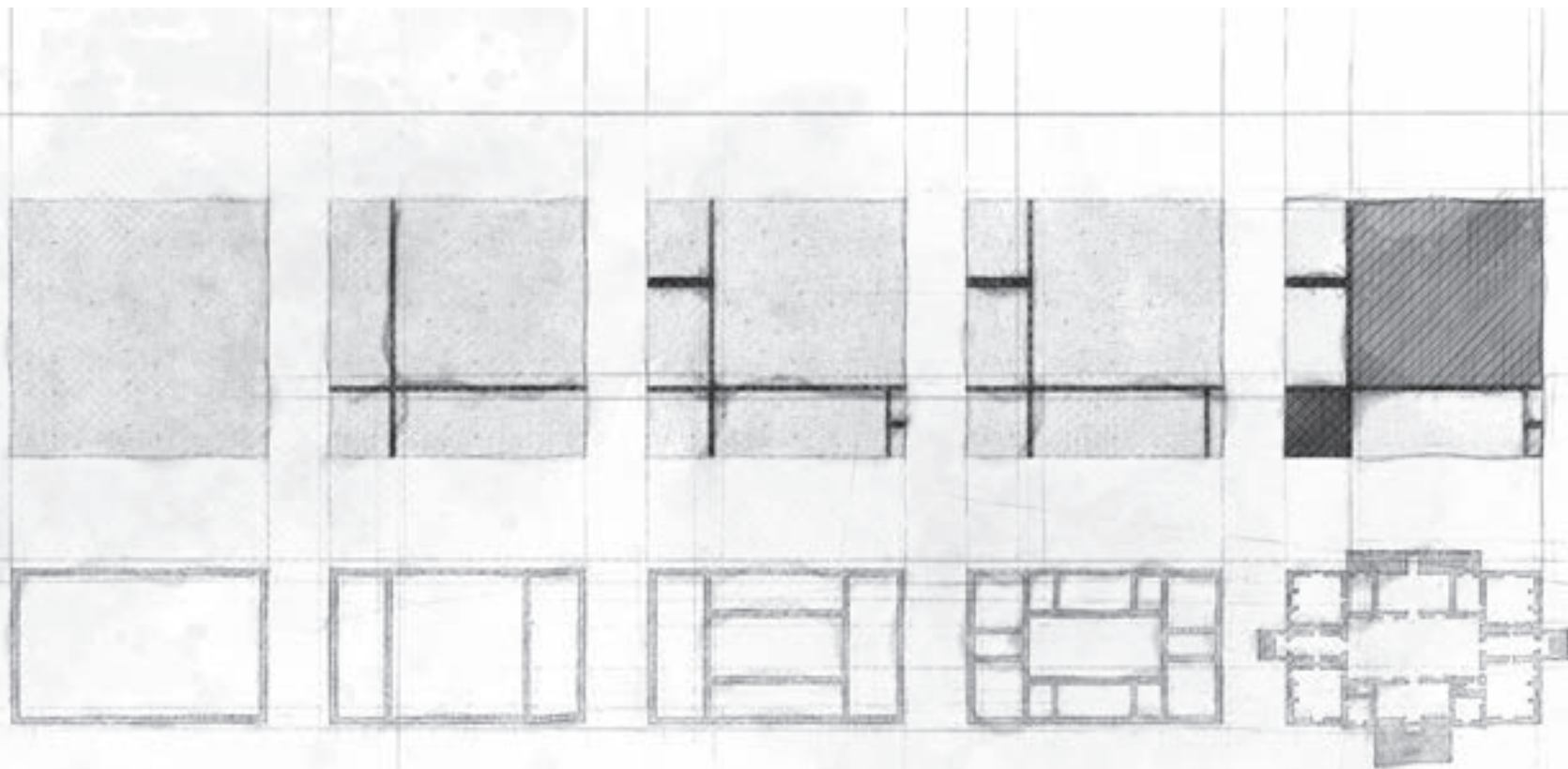
III - 193 Walter Gropius, Progetto di casa alta a struttura in acciaio, 1929



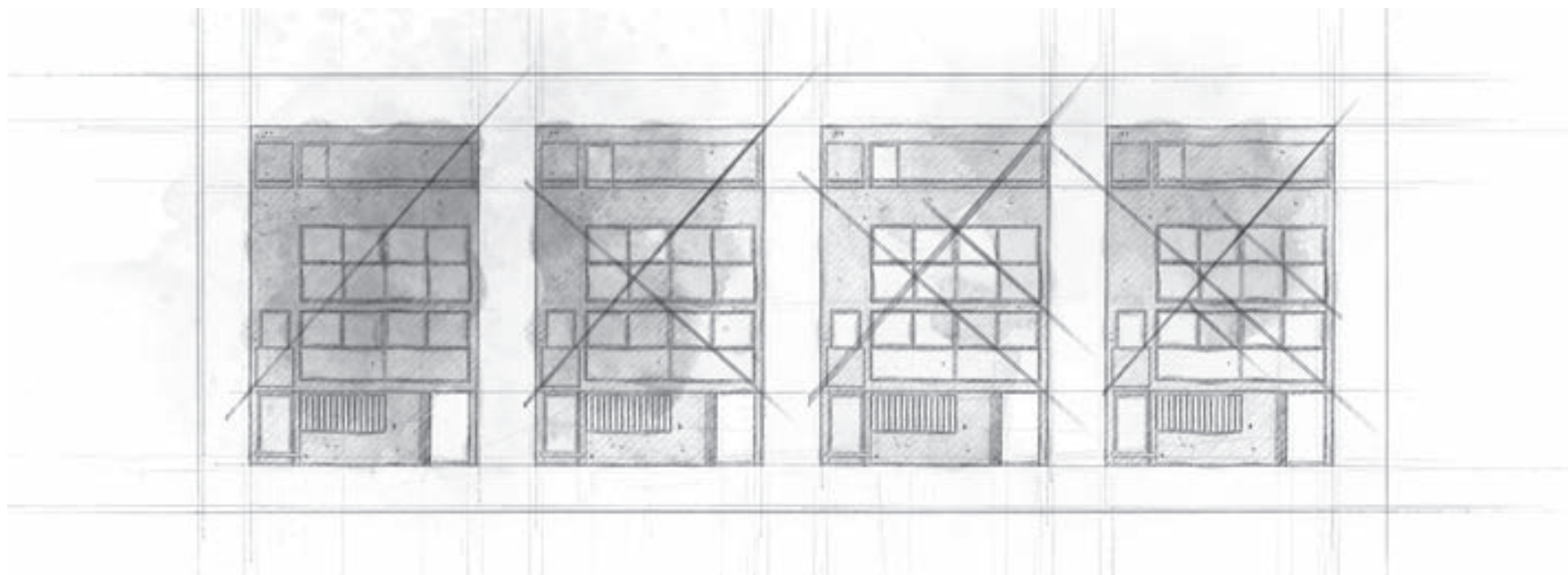
III - 194 Walter Gropius, Quartiere Dammerstock, Karlsruhe, 1929



III - 195 Le Corbusier, Cité Frugès, Pessac, 1924



III - 196 Piet Mondrian, Composizione II in Rosso, Blu e Giallo  
Sebastiano Serlio, Villa (Libro VII, pag. 203)



III - 197 Le Corbusier, Maison Citrohan, Stoccarda 1927 (tracciato regolatore)





III - 198 Fernand Léger, La partie de cartes, 1917



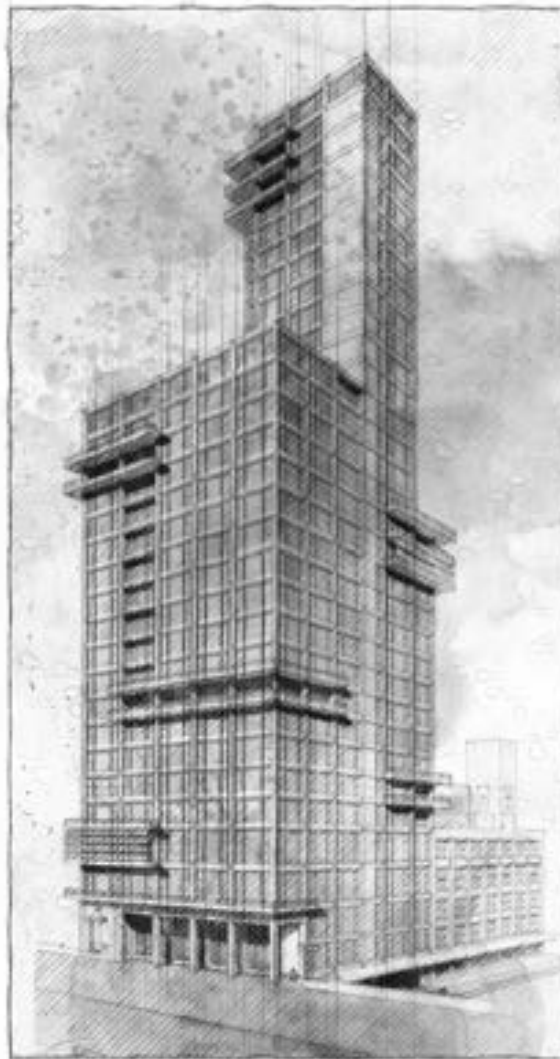
III - 199 Pablo Picasso, Ritratto di Ambroise Vollard, 1910



III - 200 Raymond Hood, Chicago Tribune Tower, 1922



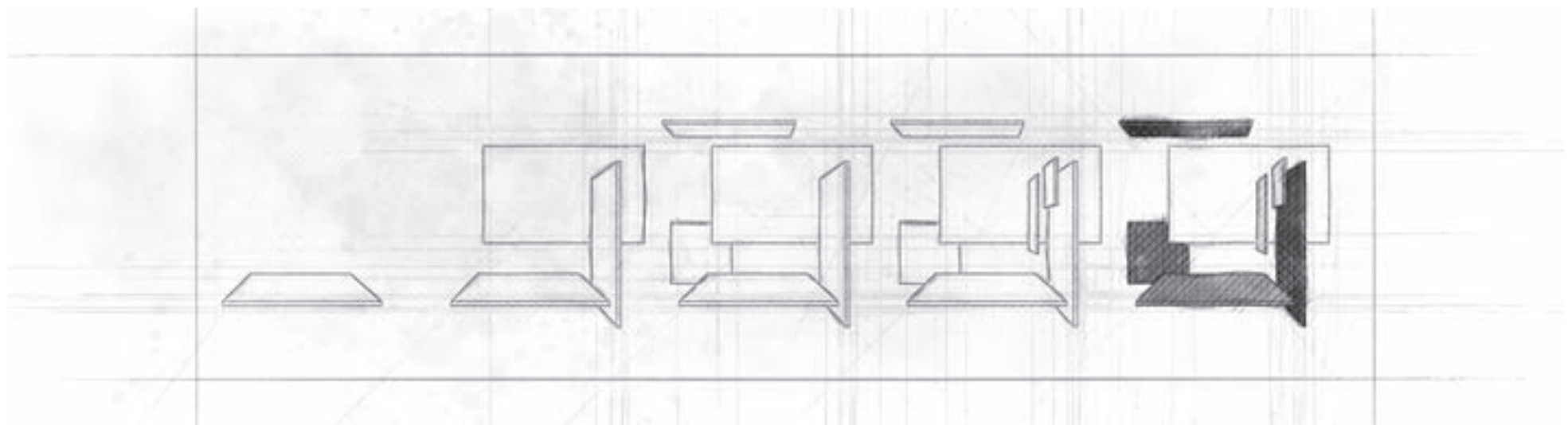
III - 201 Ludwig Hilbersheimer, Chicago Tribune Tower, 1922



III - 202 Walter Gropius, Chicago Tribune Tower, 1922



III - 203 Le Corbusier, Maison Citrohan, Stoccarda 1927

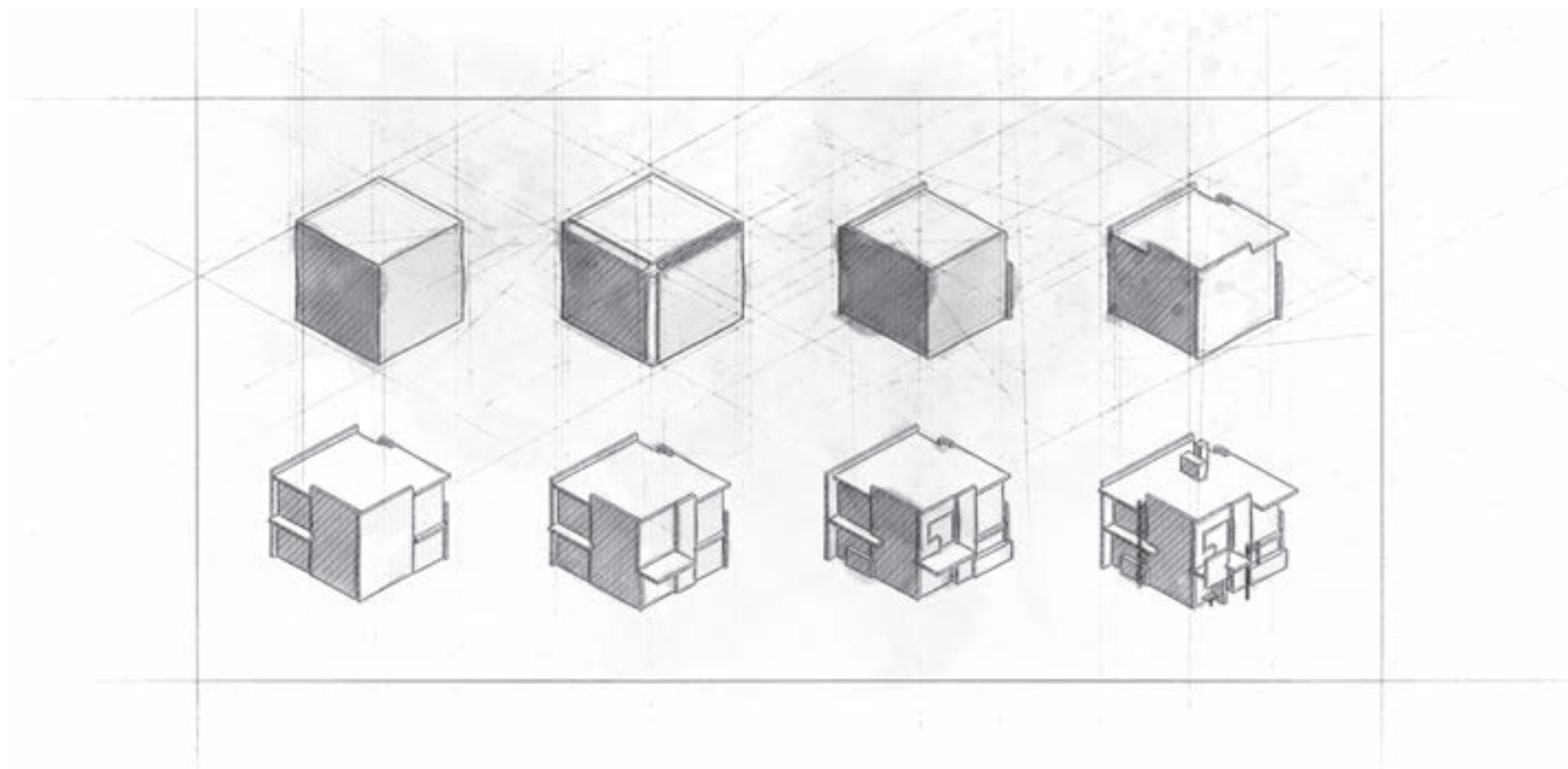


III - 204 Hans Richter, Filmmoment , 1923

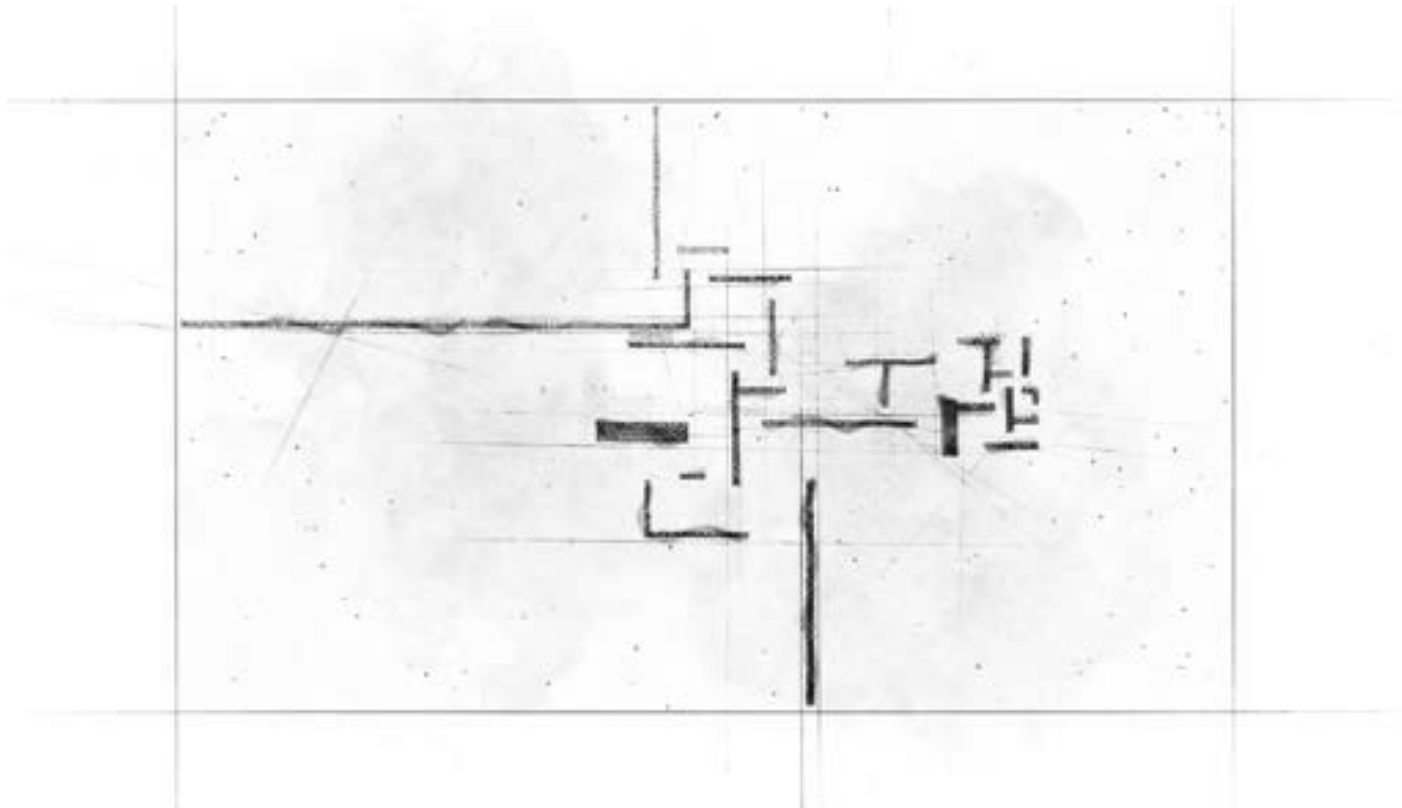




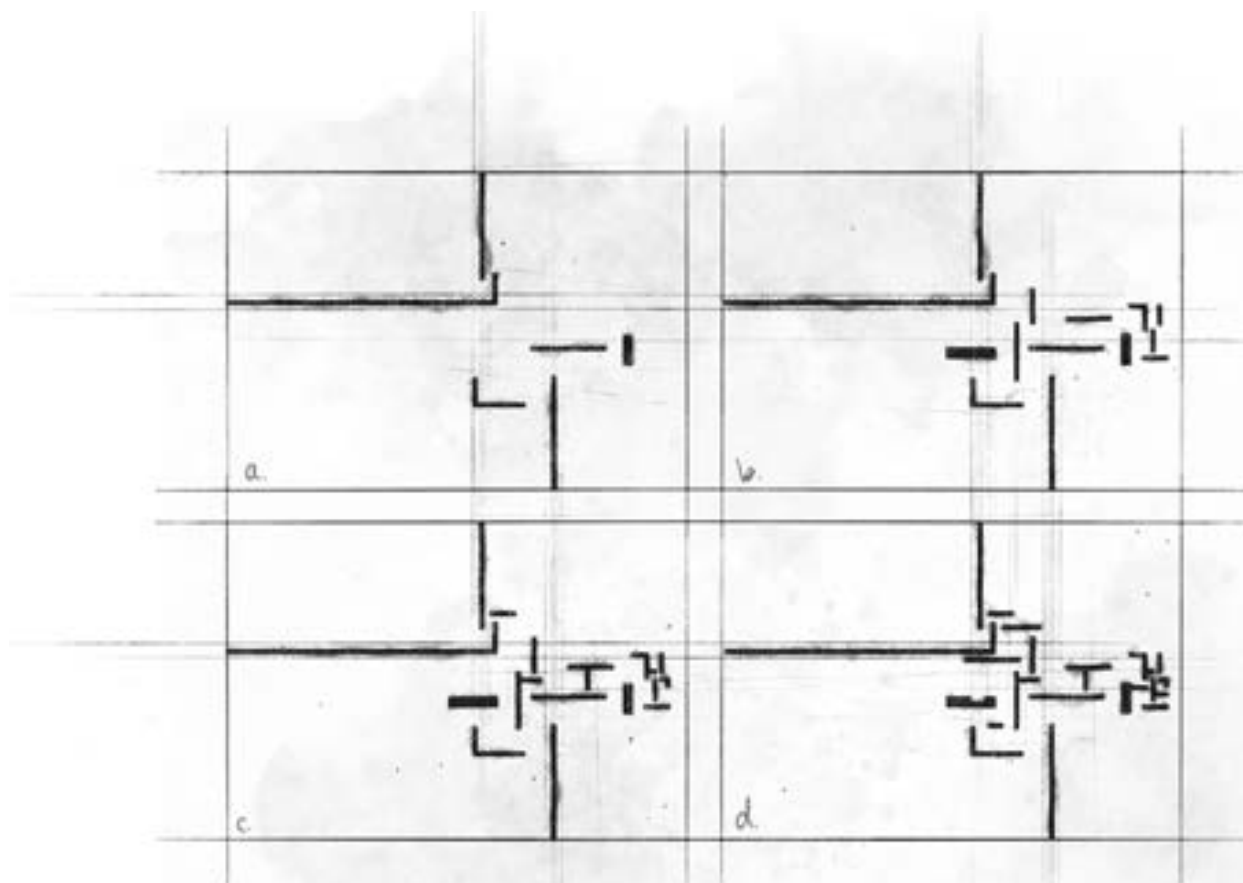
III - 205 Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1924

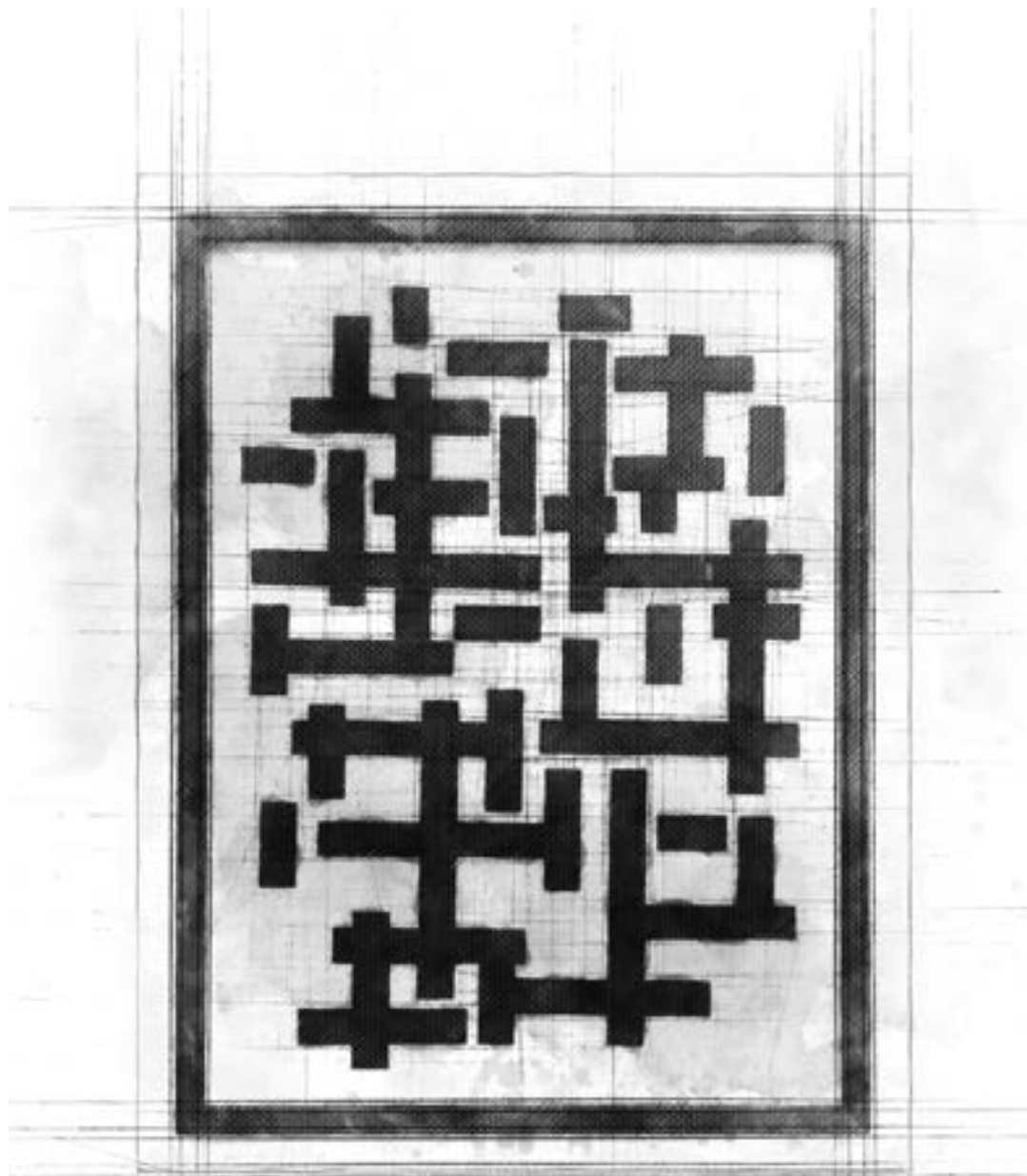


III - 206 Casa Schröder, Tavola analitica

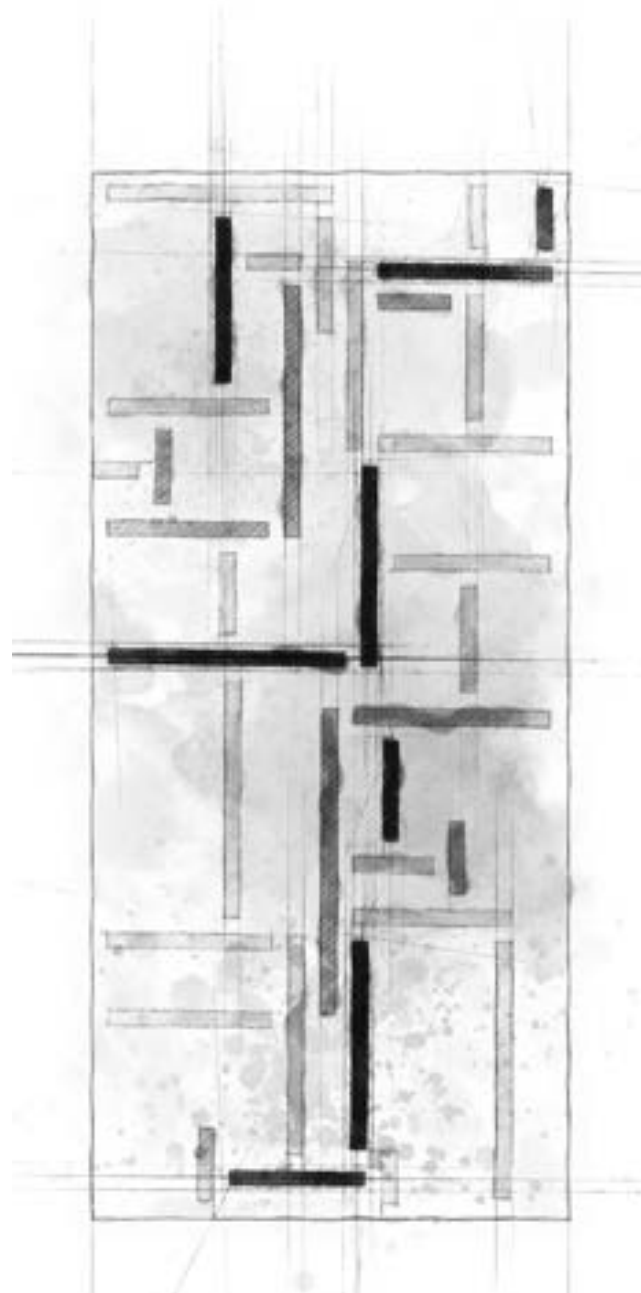


III - 207 Ludwig Mies van der Rohe, Casa di mattoni, 1925

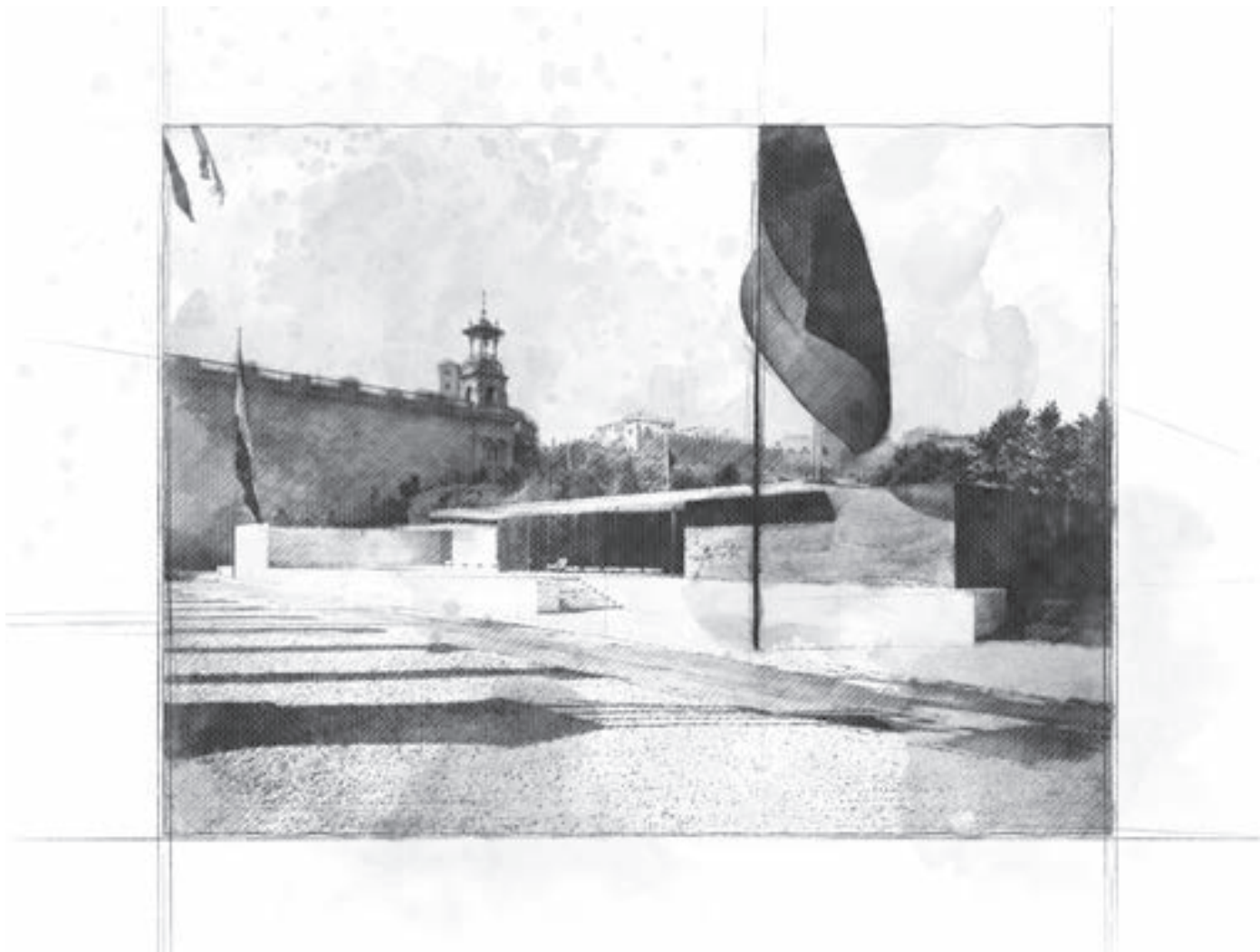




III - 209 Theo van Doesburg, Composizione XII in bianco e nero, 1916

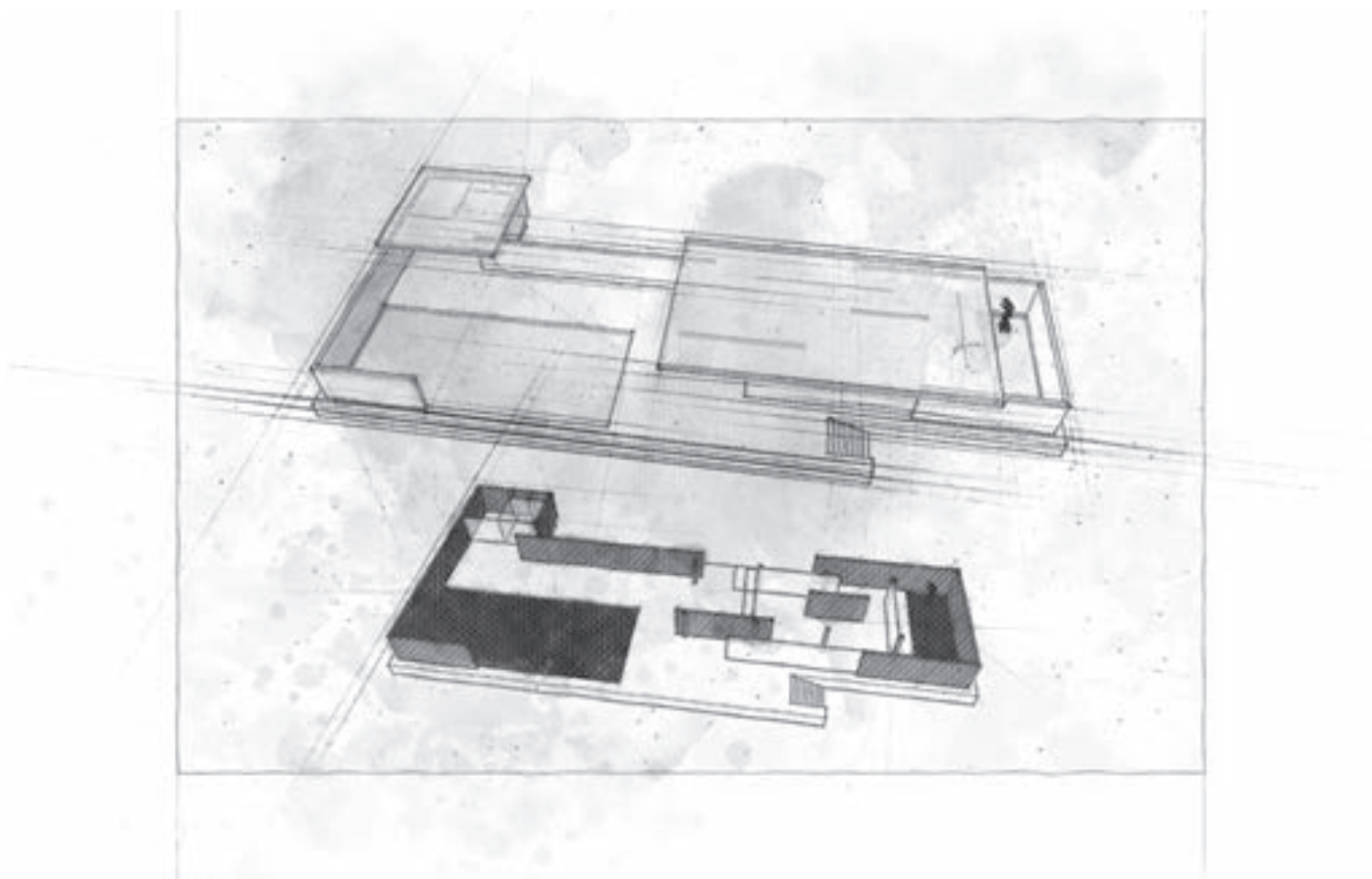


III - 210 Theo van Doesburg, Ritmo di una danza russa, 1918

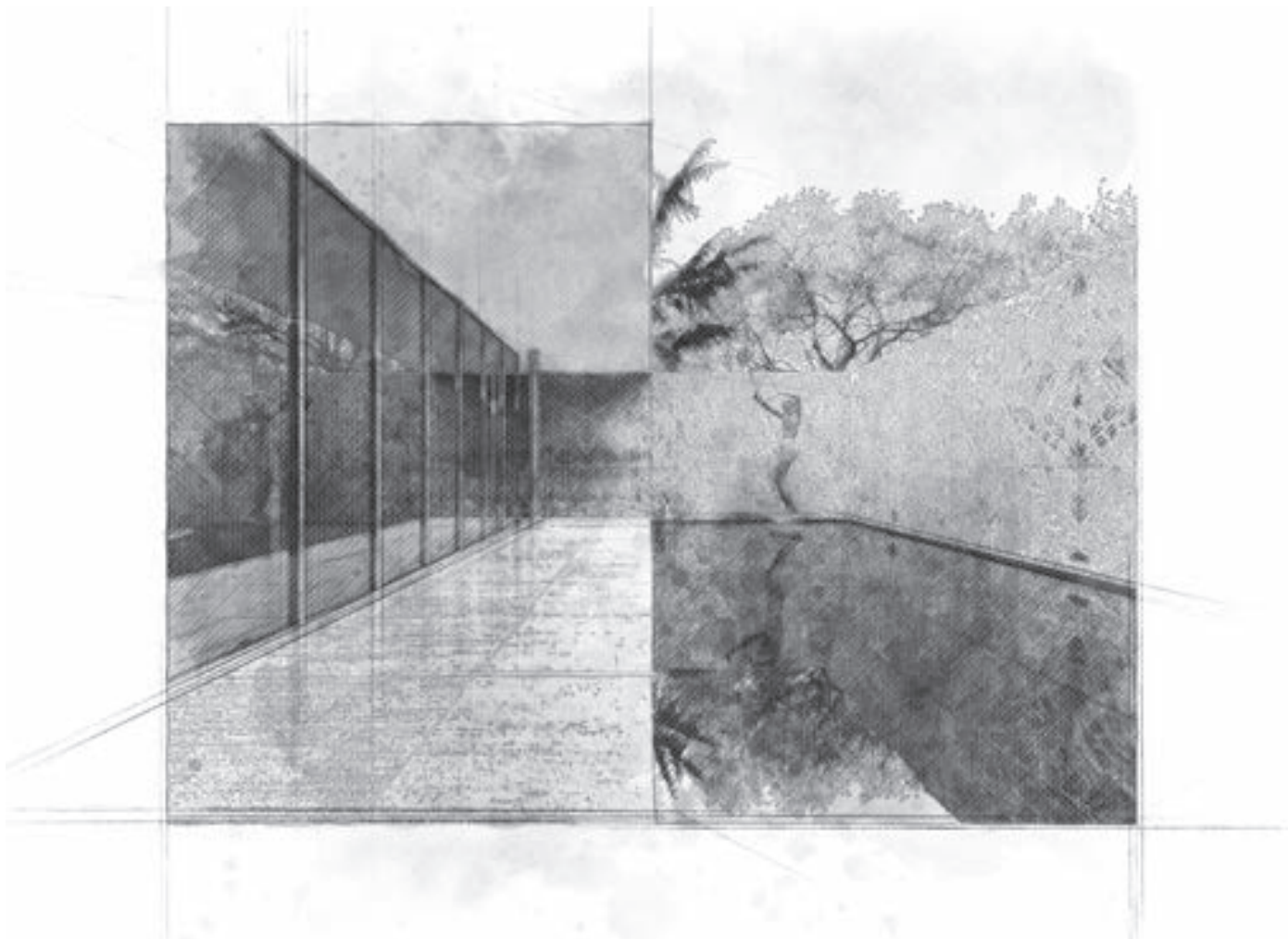


III - 211 Ludwig Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona 1929

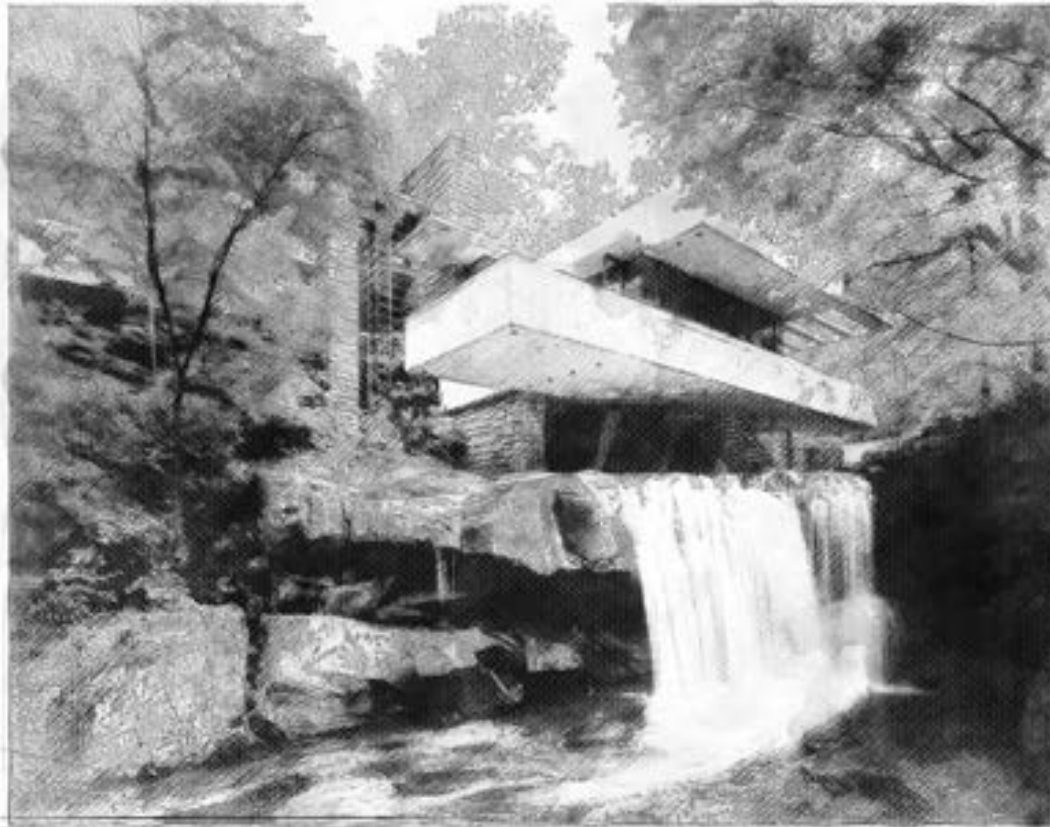




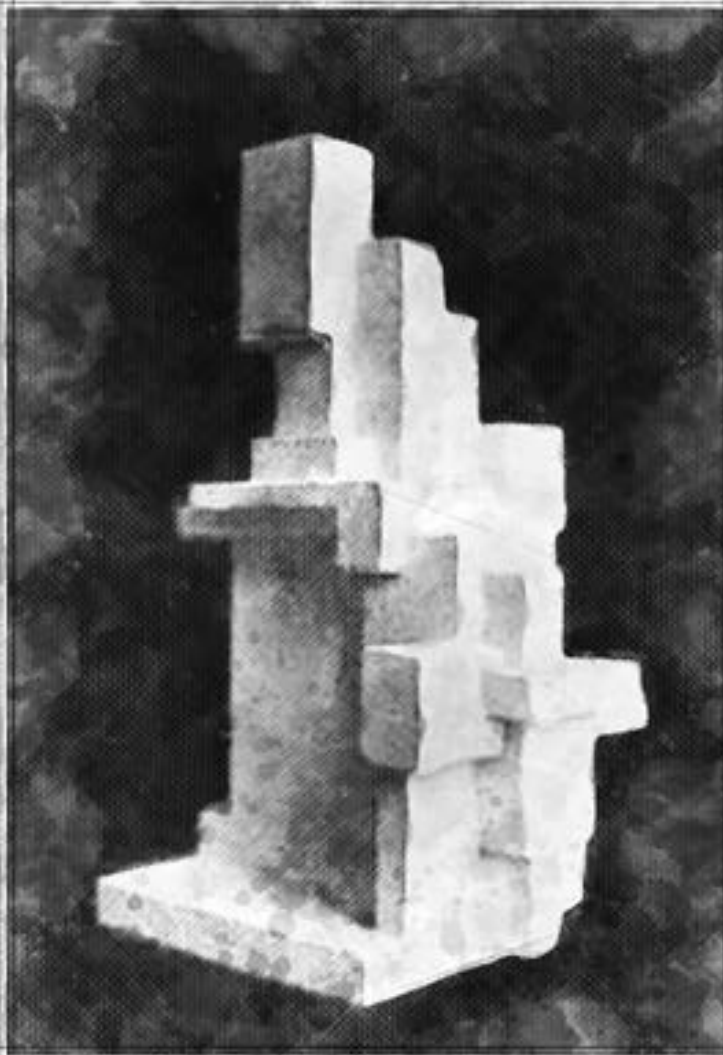
III - 212 Padiglione di Barcellona, Tavola analitica



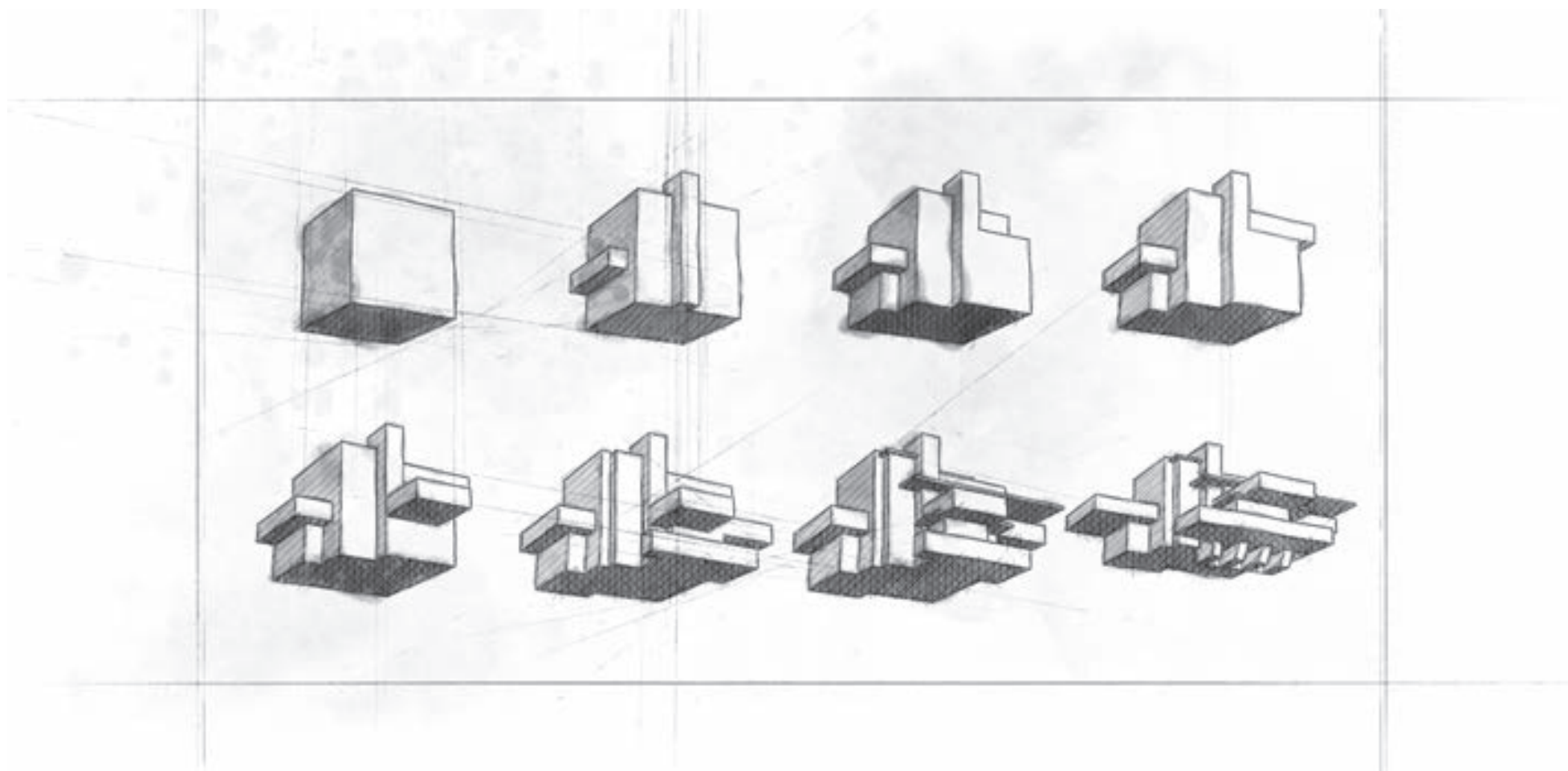
III - 213 Padiglione di Barcellona, Vasca d'acqua con statua di Georg Kolbe



III - 214 Frank Lloyd Wright, Fallingwater, Bear Run 1935



III - 215 Georges Vantongerloo, *Interrelation of Volumes*, 1919

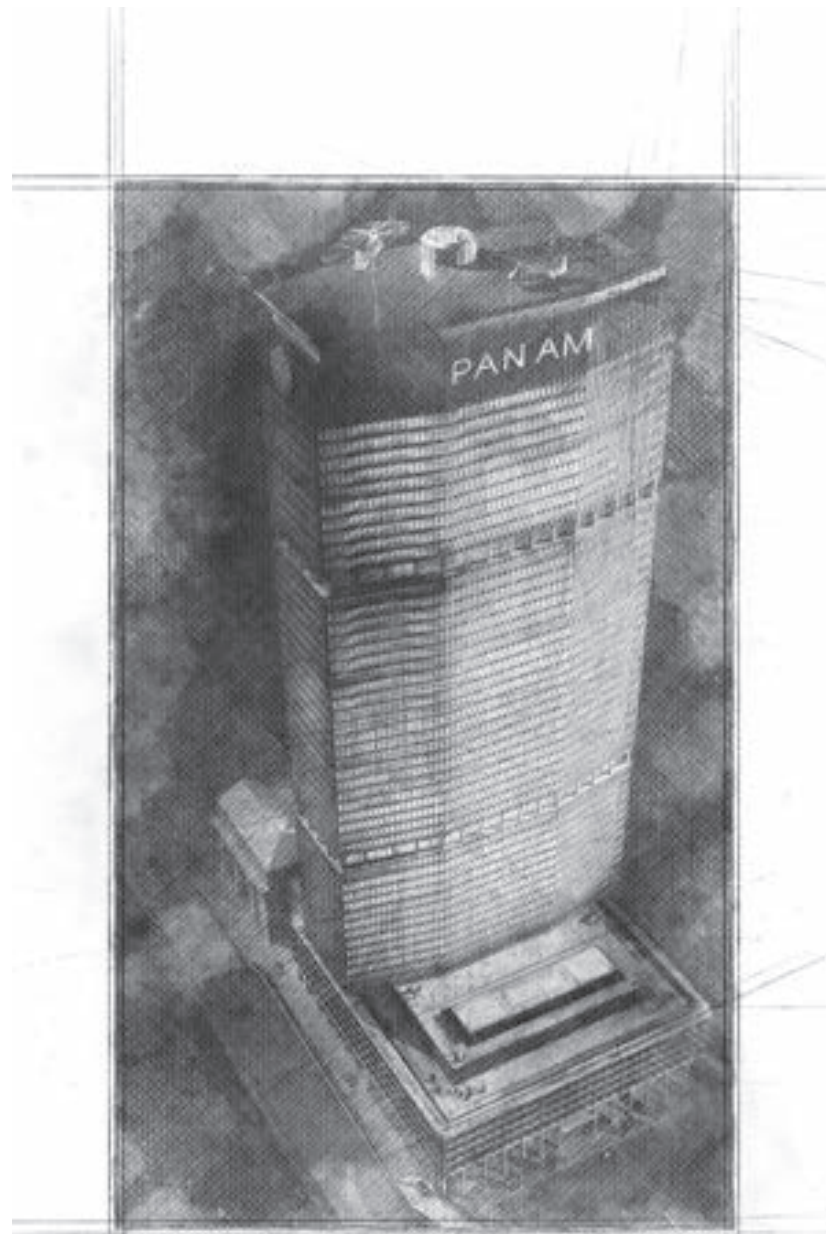


III - 216 Fallingwater, Tavola analitica



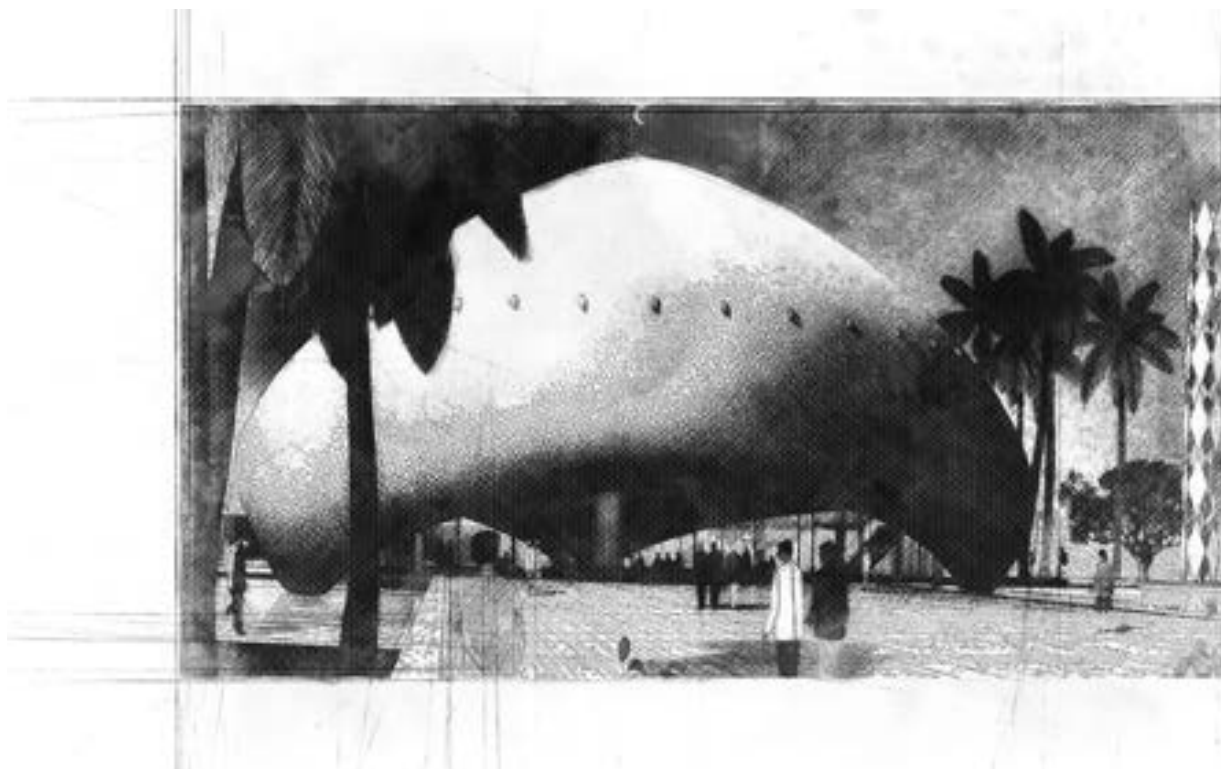
III - 217 Periferia urbana, Anni '60



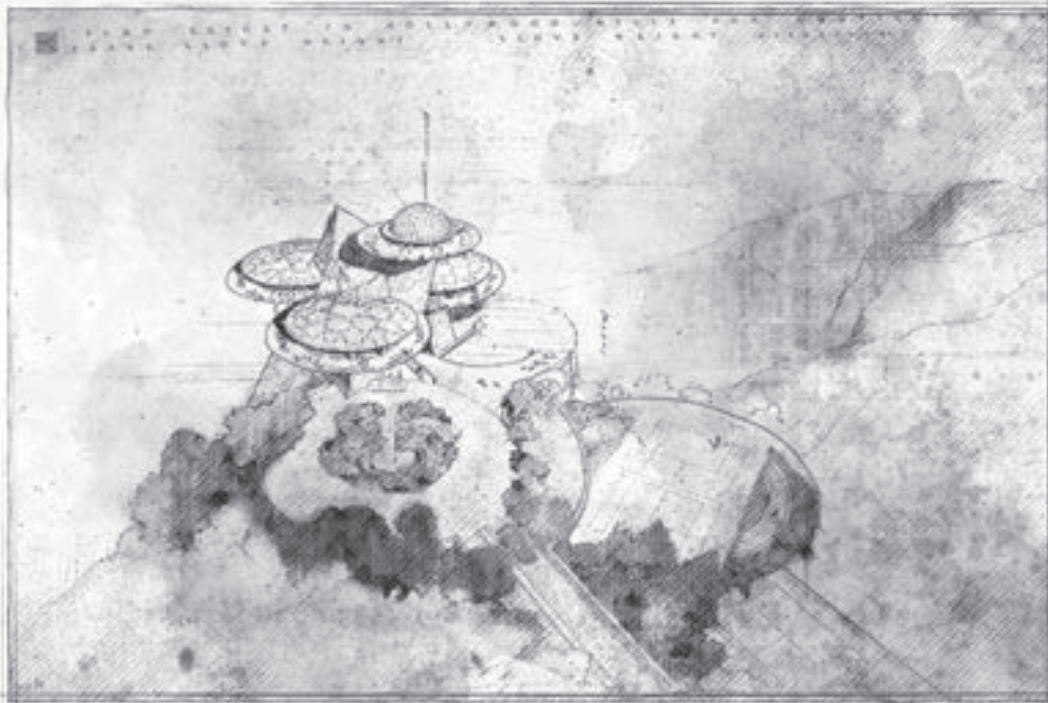


III - 218 Walter Gropius, Pan Am Building, New York 1960

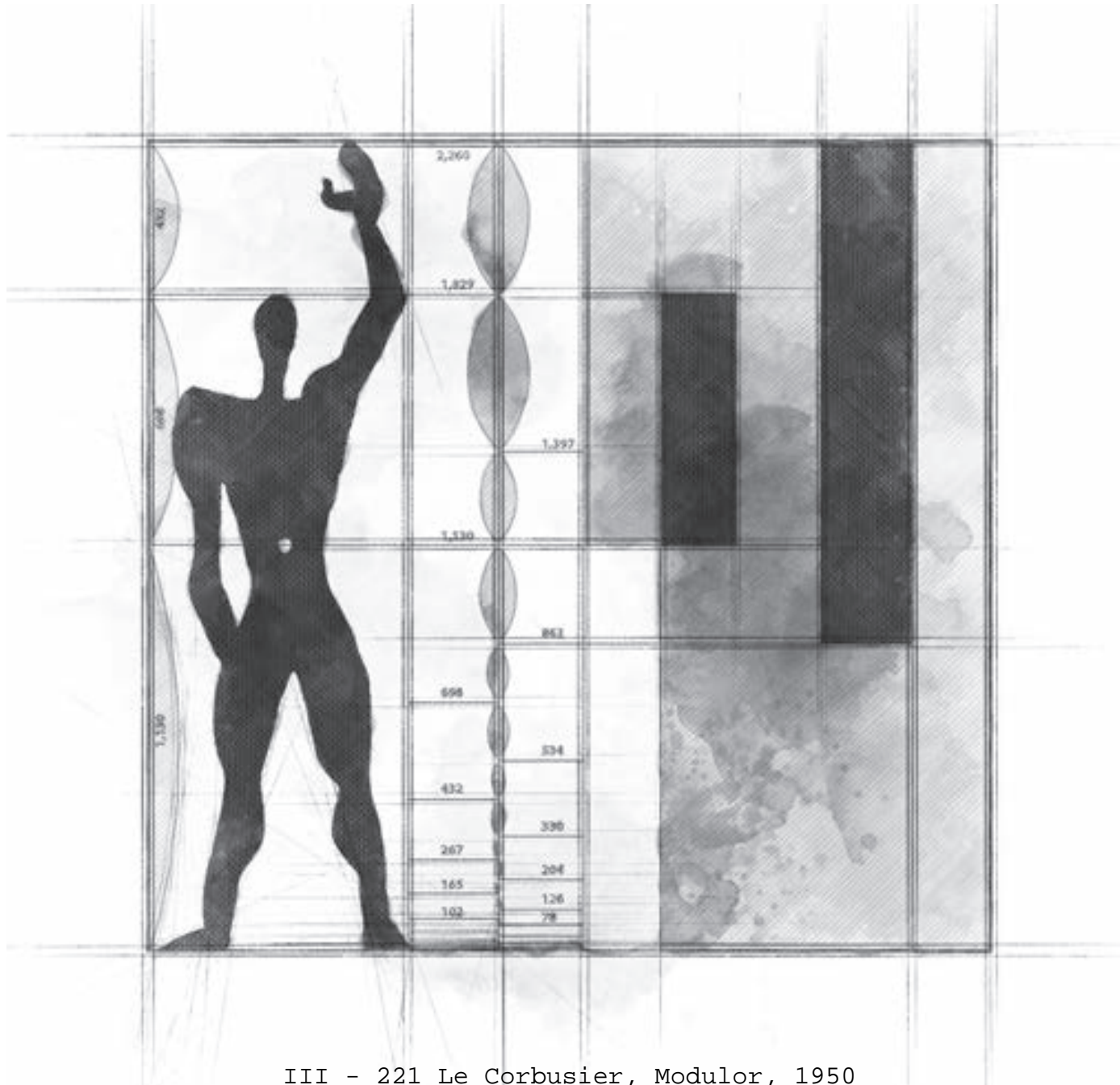




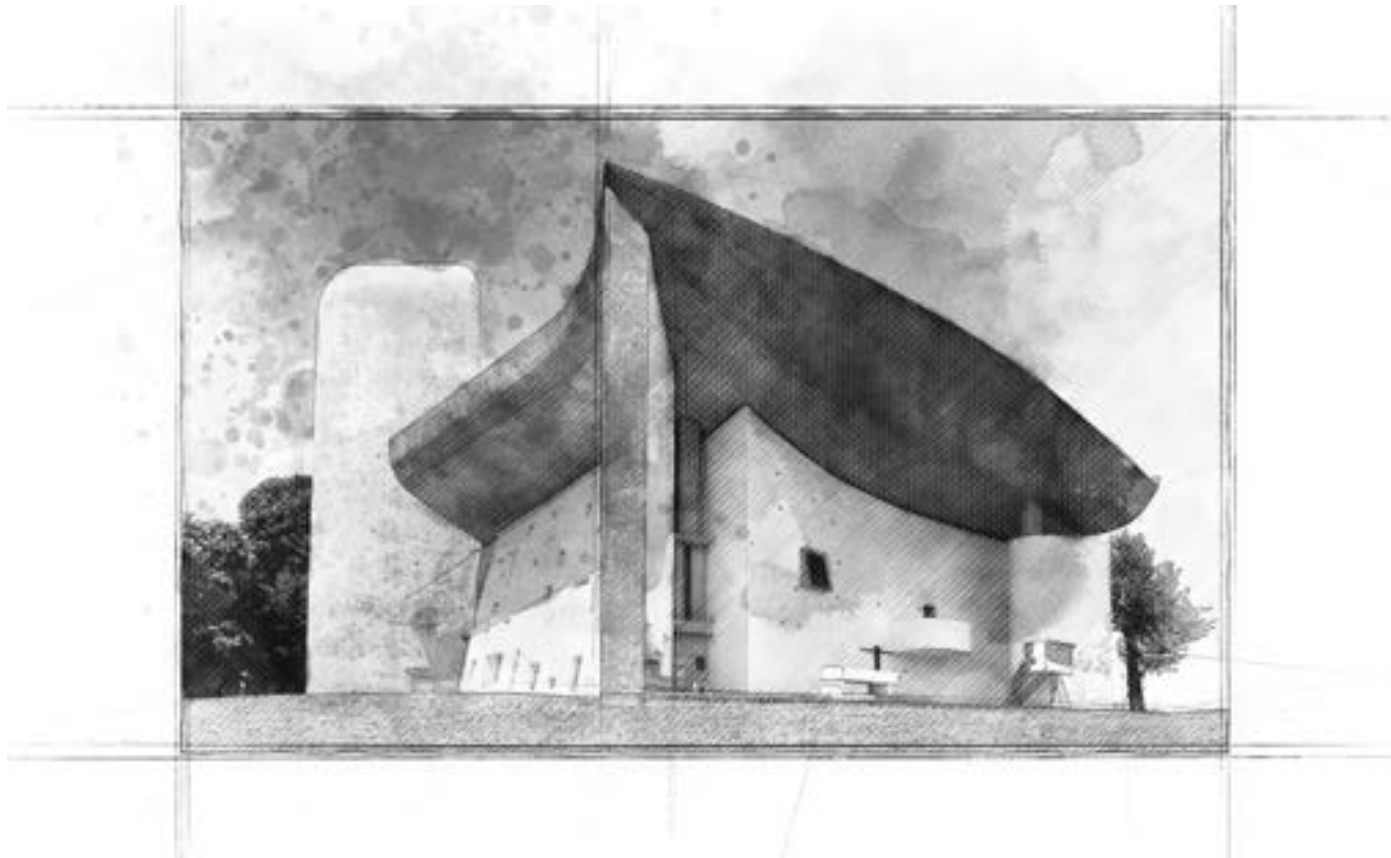
III - 219 Walter Gropius, Moschea dell'Università di Baghdad, 1957



III - 220 Frank Lloyd Wright, Play Resort, Hollywood, 1947



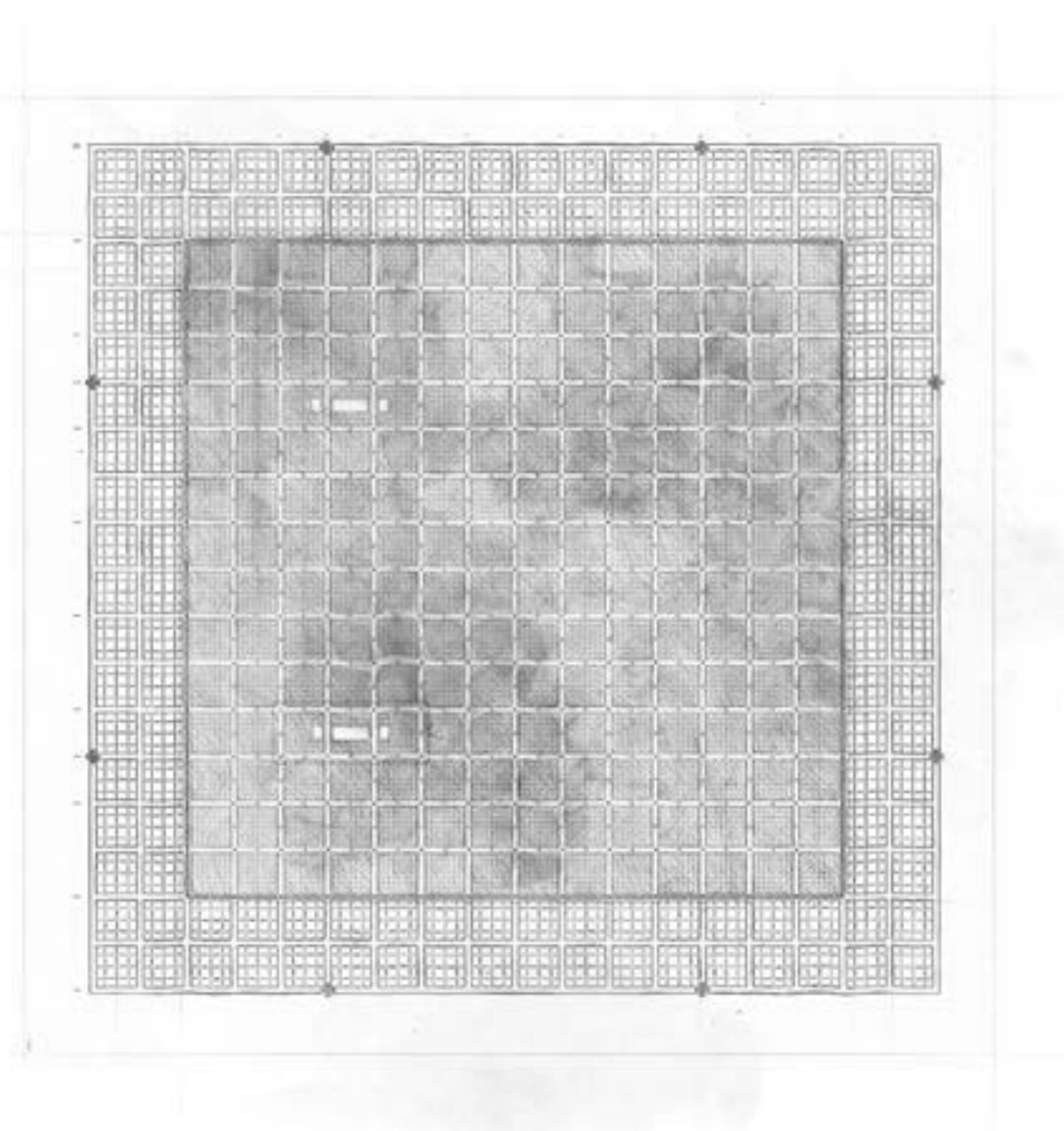
III - 221 Le Corbusier, Modulor, 1950



III - 222 Le Corbusier, Cappella di Notre Dame du Haut, Ronchamp, 1954



III - 223 Ludwig Mies van der Rohe, Seagram Building, New York, 1958

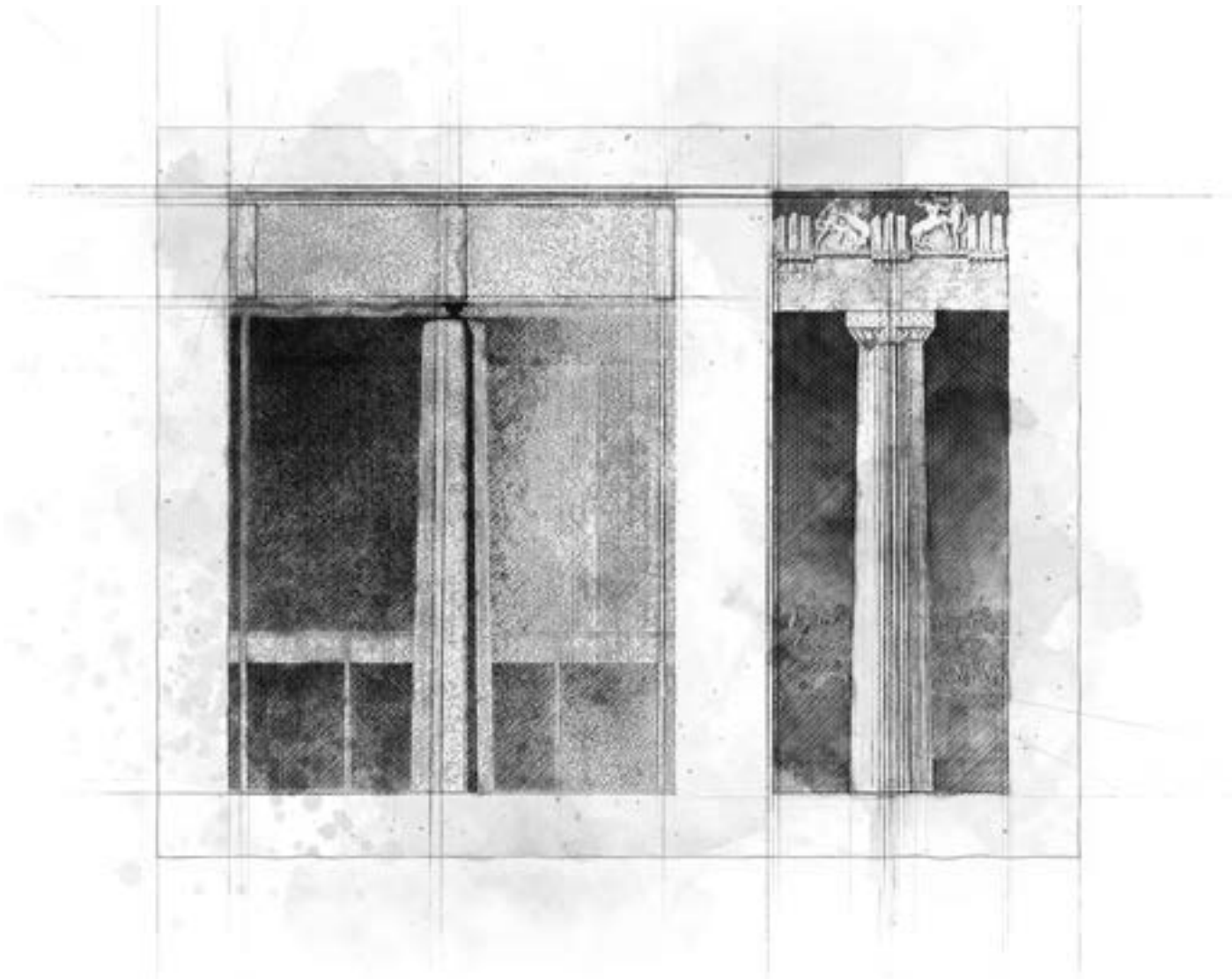


III - 224 Ludwig Mies van der Rohe, Nuova Galleria di Arte Moderna, Berlino 1968



III - 225 Ludwig Mies van der Rohe, Nuova Galleria di Arte Moderna, Berlino 1968





III - 226 Ludwig Mies van der Rohe, "Ordine Berlinese"

E' adesso evidente che le estetiche  
cartesiane della vecchia "Architettura  
Moderna" non sono piu' applicabili.  
Il sogno di Le Corbusier era fondato su  
una geometria di spaventosa banalita'.  
Le sue planimetrie ci commuovono cosi  
poco, come la trama della tovaglia al  
Vieux Paris, da dove forse hanno avuto  
origine.

#### PARTE IV

##### DALLA TARDA ALLA POST MODERNITÀ

Ormai è un'abitudine: nuovo capitolo, nuova colonna. In questo caso, quella che troviamo nell'ampliamento dell'*Allen Memorial Art Museum*, realizzato da Robert Venturi e Denise Scott Brown nel 1977 [228]. Non fa parte di un colonnato: è una colonna singolare, ma non solamente nel senso letterale del termine. Si fa riconoscere come "jonica", ma il virgolettato è d'obbligo: le forme greche sono riconoscibili ma molto stilizzate e - soprattutto - "grasse", in modo intenzionalmente ironico e caricaturale. Guarda verso il passato in un modo distaccato e disincantato, che non fa nulla per nascondere la sua artificialità: si arresta a un paio di centimetri da terra ed è realizzata in perline di legno, a rivestimento di un pilastro in cemento armato. È visibile, dall'interno del museo, subito al di fuori di una grande finestra, quasi fosse un pezzo da collezione esposto in una teca. Nel suo ricercato isolamento, la colonna assume un valore simbolico: sta per "colonna jonica", tra virgolette. È pura forma, ma paradossalmente la forma in sé non ha grande importanza: non le sue proporzioni né i rapporti tra le sue parti. Ciò che conta realmente è il suo valore iconico, il suo significato, il suo "*stare per*" cui la sua presenza allude.

Quella di Venturi è una colonna *postmoderna*, e "Postmoderno" sarà il nome che daremo a tutto il periodo che va dalla fine del Moderno ai giorni nostri. Un periodo che certamente conosce al suo interno fasi differenti e per certi versi anche antitetiche; accomunate, però, sia da una spiccata tendenza all'esuberanza formale e figurativa, sia da una generale prevalenza degli aspetti semantici (simbolici/iconici) su quelli strettamente morfologici (compositivi/proporzionali), sia - infine - dai peculiari rapporti che istituisce con la *temporalità*. Frattanto, la condizione babelica della lingua architettonica [cfr. p. 41] è forse l'unico aspetto costitutivo della modernità ad essersi conservato intatto nel tempo fino ai nostri giorni. Anzi, semmai si è progressivamente intensificato. Sempre di meno è possibi-

le individuare dei caratteri coralmemente condivisi nelle forme architettoniche di cui parleremo e sempre di più sarà necessario raccontarne la storia analizzando le declinazioni personali di singoli autori il cui successo viene decretato da stuoli di imitatori (questa è la nuova e unica forma possibile di condivisione), che ne diffondono il verbo e, al tempo stesso, lentamente lo corrodono.

#### FORMA / SIGNIFICATO

Ci eravamo lasciati, alla fine della terza parte, con il Museo berlinese di Mies e con l'impossibilità, dichiarata da Johnson, di rimanere moderni dopo Mies: era il 1968. Solo nove anni, dunque, separano il "dorico" scarnificato di Mies e lo "jonico" bulimico di Venturi, eppure le due colonne sembrano appartenere a due mondi diversi. Il passaggio dall'una all'altra, tuttavia, è stato abbastanza graduale, molto più di quanto lo stridente accostamento possa indurre a pensare. La Modernità, abbiamo detto, termina con le ultime opere dei suoi Maestri. Nel secondo dopoguerra il problema ossessivo dei loro "eredi" è quello di liberarsi di un lascito pesante, di un "campo troppo arato" - per riprendere l'espressione di Eliot [cfr. p. 34] - che non poteva più produrre frutti. Come si è usciti dalla Modernità? Tornando indietro, oppure rilanciando in avanti. Le strategie sono state entrambe sperimentate, separatamente e - anche se a prima vista può sembrare impossibile - congiuntamente.

Il lungo addio al Moderno è cominciato timidamente, con piccoli passi all'indietro, piccoli e temerari dettagli stilistici che oggi probabilmente passerebbero inosservati. Per descrivere l'inizio di questo percorso a ritroso chiameremo a confronto due manufatti: la *Farnsworth House* di Ludwig Mies van der Rohe e la *Glass House* di Philip Johnson [229-230]. Due architetture essenziali e a prima vista molto simili: strutture a vista in profilati d'acciaio a reggere solette di cemento, spazi interni separati dall'esterno da diaframmi

trasparenti, interamente in vetro. Spesso le due ville sono rappresentate assieme, accomunate dall'attribuzione di un'unica volontà estetica. A volte sono perfino confuse l'una con l'altra. Ma in realtà sono concettualmente molto diverse, e il passaggio dalla *Farnsworth* alla *Glass* segna una svolta decisiva: quasi il primo sintomo - all'indomani della guerra - di un mondo che sta per cambiare. Da un punto di vista concettuale, *Farnsworth House* è pensabile come due piani orizzontali e paralleli sospesi nello spazio: il pavimento è staccato da terra e le pareti in vetro sono posizionate in modo dissimetrico rispetto ai pilastri, quasi una concessione all'esigenza di rendere abitabile uno spazio che - tuttavia - rimane visivamente astratto, in continuità con quello continuo e indeterminato che lo circonda. *Glass House*, al contrario, è concettualizzabile come una scatola appoggiata a terra: i pilastri angolari ripristinano con chiarezza quello spazio scatolare e bloccato che la modernità esordiente di *Casa Schroeder* aveva disintegrato [cfr. p. 44]. Per buon peso, un ridondante corrimano scorre sul vetro delle quattro pareti a circa un metro da terra, ripristinando "graficamente" un basamento d'appoggio nel quale - infine - si aprono quattro porte d'accesso, disposte in doppia simmetria bilaterale al centro di ogni lato [231].

Le modifiche johnsoniane all'idea iniziale di Mies sembrano poca cosa a fronte del modernissimo tema condiviso ("casa costruita interamente in vetro"), ma provocano notevoli slittamenti semantici: il basamento e simmetria di Johnson sono - per quanto ridotti all'essenza - l'inizio di un percorso di ritorno alla figurazione. Per quanto prismatico, il volume della *Glass* torna ad essere un oggetto conchiuso e orientato, una *figura* che si oppone all'*astrazione* dello spazio continuo.

#### SPAZIO APERTO / SPAZIO CHIUSO

#### ASTRATTO / FIGURATIVO

Per mezzo dell'astrazione il Moderno aveva voltato le spalle alle forme del passato e rifiutato ogni tipo di reminiscenza stilistica. L'unico rapporto possibile con i grandi monumenti antichi, se e quando rivendicato, era astratto esso stesso: per metafora (il Partenone e l'automobile moderna come campioni di "standardizzazione" degli elementi [232]); o per *reductio ad essentiam* (un'equivalenza "dimostrata" dai tracciati proporzionali [233]). Si torna adesso ad una relazione di tipo mimetico e, forse in virtù della presenza di un ricchissimo - e mai realmente dimenticato - patrimonio storico di forme, è l'Italia ad ospitare gli esperimenti più interessanti e riusciti in questa direzione: la *Torre Velasca* a Milano dei BBPR [234], la *Bottega di Erasmo* a Torino di Roberto Gabetti e Aimaro Isola [235], la *Casa sulle Zattere* a Venezia di Ignazio Gardella [236]. Tre edifici degli inizi degli anni '50, ciascuno di essi inserito in contesti storici fortemente connotati, a cercare un rapporto che alla contestazione o alla giustapposizione preferisce dialogare con esplicite allusioni figurative. Beninteso, né copie né citazioni letterali. Semmai stilizzazioni, che consentono comunque di tornare a nominare figurativamente le loro parti (finestre, contrafforti, balconi, invece che "tagli", "prismi", e "lastre" [cfr. p. 50]). E - soprattutto - fanno segno verso precise fonti di ispirazione: il "neo-medievale" della *Torre Velasca* e della *Bottega di Erasmo*, e il "neo-vernacolare" della *Casa sulle Zattere*: stili della storia e della memoria, per quanto estranei della tradizione classica, per il momento ancora "vietata".

Ma tant'è, una volta sfondato l'argine, la strada è aperta per ogni ulteriore spinta in avanti (o all'indietro, secondo il punto di vista). In effetti non tardano a tornare anche gli archi, con la loro insopprimibile vocazione figurativa. E, di nuovo, è un ritorno esitante e temperato, per sfuggire - anche con se stessi - ad accuse di tradimento di ideali moderni ancora ufficialmente vigenti. Come avviene nel *Quartiere Le Spine* a Genova di Giancarlo De Carlo [237], dove il tema dell'arco è solamente alluso dalla particolare forma assegnata alle mensole che si dipartono in cima alle

colonne del portico, a giustificare strutturalmente un inconfessabile desiderio di forma. Come a dire: "vorrei tanto fare degli archi, ma l'ethos modernista me lo vieta; metto allora delle mensole che posso giustificare strutturalmente... così poi l'effetto ottico produce l'immagine un arco".

Casi come questi, e i molti altri che si potrebbero citare, sono una dimostrazione evidente del ritorno di una voglia di eloquenza a lungo repressa, accompagnata però da un'incapacità - o da un rifiuto - di soddisfarla pienamente. Un veto ideologico prima che estetico lo impedisce, fino a quando non si capirà che un'autentica svolta non passa per piccole variazioni formali a dei principi da conservare inalterati, ma per un rovesciamento paradigmatico dei principi stessi.

+ + +

C'è anche chi, nel frattempo, ritiene che il vero problema non sia quello di ripudiare la modernità, semmai di reinterpretarne lo spirito autentico adeguandolo ai tempi. Così il gruppo inglese denominato *Archigram*, che agli inizi degli anni '60 comincia a pubblicare progetti decisamente "moderni", che tuttavia poco o nulla hanno a che spartire con la modernità immortalata nelle opere dei Maestri. Se la modernità dei Maestri passava per l'astrazione e la riduzione all'essenza geometrica, quella degli *Archigram* è decisamente figurativa, dichiaratamente ispirata alle forme della tecnologia avanzata e rinvigorita da un'iconografia pop che combina assieme la grafica pubblicitaria, le illustrazioni di fantascienza e i fumetti. Una modernità - o forse un'ipermodernità - per certi versi simile a quella visionaria dell'ultimo Wright, edonistica e dinamica, esuberante ed effimera tanto quanto quella "ortodossa" era stata austera e quasi punitiva, congelata in astrazioni geometriche che aspiravano all'eternità. Il Moderno aveva idolatrato le funzioni, ma le aveva anche ipostatizzate in categorie "scientifiche" e atemporalì, reificandole

poi in geometrie pure più prossime al concetto platonico di forma che non alle discipline scientifiche cui nominalmente si ispiravano. Gli Archigram contrappongono ora un'architettura fatta di edifici che mutano sincronicamente al mutare delle funzioni: un cantiere permanente, una città del continuo divenire al posto della città dell'essere fissata dalla Modernità [238]. In uno dei loro progetti più visionari danno nuova sostanza allo slogan lecorbusiano "*machine à habiter*", immaginando una città nomade fatta di edifici semoventi: sorta di astronavi terrestri e tentacolari, ritratte mentre attraversano New York, città moderna per eccellenza che diviene ora per contrasto una reliquia del passato [239]. A due secoli di distanza da Boullée e Ledoux, gli Archigram inaugurano una nuova stagione di radicalismo, che ripropone in forza un'idea di architettura come attività *intellettuale* prima che *pratica*, agganciata alla velocità di un potenziale ideativo che si esprime per immagini e, con i balzi dell'immaginazione, si lascia alle spalle l'inerzia di un reale per sua natura sempre compromissorio. L'altissimo tasso di intellettualismo della loro attività convive singolarmente con l'accentuato figurativismo dei loro progetti, per i quali non ha più senso parlare di composizione, sintassi o perfino di "forme": le loro sono *figure*, importate pressoché letteralmente da un immaginario esterno all'architettura e ricombinate in modo ricco e creativo nei loro progetti visionari. Sono aboliti i materiali "inerti" della tradizione antica e recente (i mattoni, la pietra e il cemento), sostituiti dalla plastica, dalla lamiera sagomata e dai tubolari in acciaio, al servizio di figure direttamente accolte da qualsiasi ambito caratteristico della tecnologia avanzata: le piattaforme petrolifere e le capsule spaziali, i circuiti elettrici e i tralicci metallici di ogni genere e forma. C'è, nell'uso di queste figure, il desiderio di un'"architettura parlante", di una comunicazione immediata tra le forme e i significati che presumono: significati la cui comprensione non necessita più la conoscenza di una lunga storia di forme alle spalle. Ovvero di quella storia del passato che ancora era un presupposto necessario, sia pure in forma di negazione, per una reale comprensione dell'architettura del Moderno.

La strada gioiosamente aperta dagli Archigram, verso un'architettura concepita in primo luogo come attività immaginativa, è la medesima imboccata da due gruppi italiani, Superstudio e Archizoom, pur se con toni decisamente più drammatici e con obbiettivi radicalmente diversi. L'architettura degli Archigram non escludeva, in principio, l'ipotesi di una sua costruibilità in un futuro più o meno prossimo; peraltro, molti degli aspetti stilistico-formali del cosiddetto movimento *high tech*, di cui il *Centre Pompidou* di Piano e Rogers costituisce probabilmente il campione più noto [240], possono essere considerati una filiazione ampiamente diretta delle innovazioni iconografiche esplorate dagli Archigram. L'architettura dei due gruppi italiani, al contrario, è programmaticamente non costruibile, utopica non perché propone un mondo migliore o comunque alternativo, ma nel senso letterale del termine: un'architettura che non può avere luogo. Ma ciò che differenzia maggiormente i gruppi italiani da quello inglese sono gli obbiettivi e, di conseguenza, le forme impiegate per raggiungerli. Se l'obbiettivo dichiarato degli Archigram era quello di riprendere e proseguire - ravvivandolo - il "progetto interrotto" della modernità, Superstudio e Archizoom sembrano voler giungere con la stessa modernità a una "resa finale dei conti", una volta e per sempre. Se, con gli Archigram, avevamo osservato come più correttamente si potesse parlare di "figure" piuttosto che di "forme", nel caso di Superstudio e Archizoom dovremmo parlare adesso di assenza di forma - in un'anticipazione dell'"informale" che incontreremo verso la fine di questo capitolo: ciascuno a suo modo, i due gruppi si lasciano alle spalle il problema della forma come un non problema.

Il *Monumento Continuo* di Superstudio è simile a uno dei tanti prismi realizzati (perlopiù in ville di piccole dimensioni) dal Moderno purista, ma ingigantito a di-



mentazioni sovrumane, tanto da non poter mai essere rappresentato per intero. Lo vediamo illustrato solo per parti, mentre attraversa impassibile scorci del territorio naturale e antropizzato, ingloba città intere (ancora New York), o gareggia in lunghezza con strade e fiumi [241-242]. Ogni aspetto "linguistico", sintattico e compositivo è sparito: il *Monumento Continuo* è una sorta di entità sovranaturale sorta dal nulla, non progettata né costruita dall'uomo; è sparito anche ogni aspetto tecnologico-costruttivo: a volte la sua massa uniforme è traslucida e riflettente, più spesso rivestita da un bianco reticolo cartesiano (quello che tenne a battesimo il Moderno) solidificato nelle tre dimensioni. Nulla della tecnologia necessaria alla sua imponente fisicità traspare all'esterno di quell'involucro isotropo: come un *iPhone*, possiamo dire oggi, il *Movimento Continuo* nasconde una raffinatissima tecnologia (che possiamo solo immaginare) all'interno di un guscio lucido, levigato ed enigmatico. Ogni aspetto del *Monumento Continuo* sembra essere l'effetto di una "sublimazione" dei tratti pertinenti del Moderno (la purezza dei volumi, il superomismo delle ambizioni, l'aspirazione all'eternità): sublime sia nel senso estetico per cui ogni carattere viene ingigantito in dimensioni o radicalità, sia nel senso per cui, grazie all'exasperazione dimensionale, ogni tratto rivela in modo quasi immediato la sublimità delle aspirazioni moderne. Tanto sublimi da rivelarsi, se non necessariamente insensate, impossibili. O possibili solo al costo di trovare la propria realizzazione in poche, a loro volta sublimi, illustrazioni visionarie.

Anche la posizione intellettuale/progettuale di Archizoom consiste nel radicalizzare un aspetto del Moderno, in particolare la modalità compositiva che avevamo denominato, nel capitolo precedente, "quantitativa" [cfr. p. 42]. Si trattava, avevamo visto, di una delle modalità grazie alle quali il Moderno cercava di affrancarsi dalla classicità, e consisteva nel giungere all'intero moltiplicando le parti in modo - dicevamo - "in-definito e potenzialmente in-finito". Ebbene, la strategia di Archizoom è quella di rendere "realmente" infinito ciò che

infinito era solo in potenza. La loro *Nostop-city* è una città che ricopre il territorio moltiplicando illimitatamente cellule abitative tutte uguali, accatastate le une alle altre senza soluzione di continuità, in planimetrie e sezioni ossessivamente uniformi [243-244]. Se la modalità "quantitativa" moderna era una rappresentazione in figura di un'idea nella quale (nelle intenzioni dichiarate) ogni problema di forma veniva superato in base a considerazioni oggettive (economiche, funzionali e strutturali), Archizoom mostra di prendere quell'idea molto sul serio, sublimandone un distillato allo stato puro che sopprime per sempre non solo ogni problema di forma ma, di fatto, di architettura.

"Fine ultimo dell'architettura moderna è l'eliminazione dell'architettura stessa", così dichiarava in uno scritto/manifesto Andrea Branzi, *front man* di Archizoom. È un'affermazione che potrebbe essere condivisa anche da Superstudio, seppure con intonazioni diverse. Laddove per Superstudio l'architettura può essere celebrata solo metafisicamente come presenza/assenza, nella teologia negativa di Archizoom l'architettura è ormai soltanto irrilevante, uno strumento che ha fatto il suo tempo e del quale ormai ci si può disfare. Il senso ultimo di questi mondi "iper-" o "de-" architetturizzati, poi, si rispecchia nel tipo di abitanti che presuppongono. Si tratta, in tutti e tre i casi, di persone molto caratterizzate e figurativamente coerenti ai mondi che illustrano, ben diverse dalle figurine anonime che molto spesso popolano i disegni di architettura al solo fine di evidenziarne le dimensioni scalari. Le persone che animano le animate illustrazioni degli Archigram sono ritagliate dalle pubblicità dell'epoca, generalmente giovani, di bell'aspetto e alla moda, edonisti quanto le architetture che abitano [245]. Quelle di Superstudio sono comunità *hippies*, nudiste e nomadi, che vagano senza scopo apparente sulle bianche superfici del reticolo infinito: comunità post-umane, liberate - parrebbe - dalle più elementari necessità fisiologiche e sociali (lavorare, nutrirsi, dormire) [246]. Post-umani sono anche gli abitanti di *No-Stop City*, ma in senso opposto: selvaggi regrediti a uno stadio quasi ferino,



accucciati in mezzo ad impianti tecnologici in grado di supplire (si immagina) alle necessità da cui gli eterei abitanti del Monumento Continuo sembrano essersi liberati per sempre [247].

+ + +

Con la baldanza tipica delle avanguardie, Superstudio e Archizoom chiudono la partita con il Moderno e ci lasciano, almeno per il momento, con un *non sequitur*. Ma c'è anche chi, in quegli stessi anni, si preoccupa invece di riaprire i giochi e di uscire dai vicoli ciechi di un Moderno ormai finito: sia dalle cautele di chi ancora non riesce liberarsene, che dai balzi (troppo) in avanti di chi rilancia. È un tentativo animato da un rinnovato *desiderio di forma*, che rifiuta antistoricismo ed essenzialismo, ormai percepiti come sterili, e cerca un dialogo con il passato che vada ben al di là della timida reintroduzione di singoli stilemi. Non si tratta più di riformare un sistema subendone le costrizioni, ma di *cambiare paradigma*. E, in questo senso, non si tratta tanto di reintrodurre singoli stilemi volta per volta, quanto di ripensare e ri-significare un intero patrimonio di forme e significati che si pensava accantonato per sempre.

Pioniere di questo nuovo orientamento è l'architetto americano Louis Kahn. In una tavola scritta e disegnata che ha il valore di un manifesto programmatico, Kahn si riappropria di un termine chiave del Moderno, "spazio", rovesciandone il significato con un gioco di parole intraducibile: "*Architecture comes from The Making of a Room*", scrive [248]. "Room", in inglese, significa sia "spazio" che "stanza" (nel senso di locale chiuso sui quattro lati): per Kahn lo spazio architettonico torna ad essere uno spazio *chiuso*, chiaramente delimitato da pareti e illuminato da finestre, esse stesse delimitate e riconoscibili come tali. È la fine dell'ubiquità di un unico "spazio fluido", di una stagione iniziata con la "distruzione dello spazio scato-

lare" da parte di Rietveld [cfr. p. 44] e terminata con lo spazio infinito che attraversa la casa di vetro di Mies. Nel disegno al centro della tavola, Kahn illustra in prospettiva un ambiente di grandi dimensioni, coperto da una volta e racchiuso tra pareti massicce. Sullo sfondo, due persone stanno conversando sedute tra un camino e una finestra di forma peculiare (che è impossibile definire come "taglio"). "In una piccola stanza, uno non dice le stesse cose che direbbe in una grande", scrive a commento, e con ciò rimette in discussione anche l'idea di "funzione" (altro moderno cavallo di battaglia): laddove la modernità aveva privilegiato soltanto il versante "fisiologico" del termine (cucinare, mangiare, dormire, ...), Kahn pensa ad altre funzioni (leggere, conversare, fantasticare...) più specificamente "umane", ovvero distinte dalle necessità della sopravvivenza animale. Nell'approccio fenomenologico di Kahn lo slogan "la forma segue la funzione", si trasforma allora in qualcosa come "la forma propizia determinate funzioni": l'ambiente protetto di una grande stanza dolcemente illuminata può favorire l'introspezione e l'agio di conversazioni diverse dal puro scambio di informazioni che, presumibilmente, avviene in un corridoio o in un piccolo locale di servizio. "Un uomo con un libro va verso la luce... È l'inizio di una biblioteca": è con questo genere di aforismi, estranei al concetto di "destinazione d'uso", che Kahn afferma il suo nuovo credo "funzionalista". Nella sua idea, lo spazio ospita le funzioni, ma al tempo stesso deve essere in grado di trascenderle.

Come conseguenza diretta della chiusura dello spazio, anche la *leggerezza*, altro mito che fa tutt'uno con l'astrazione, cede il passo: gli spazi di Kahn sono sempre *concreti* (nel senso etimologico di "duri", "condensati"), le sue architetture sono massicce, *pesanti*, anche quando di piccole dimensioni. È un effetto che ottiene grazie al modo in cui tratta i volumi, i rapporti proporzionali e i materiali costruttivi. I materiali, in genere mattoni o cemento armato, sono sempre *a vista*: nessun intonaco è impiegato a sottrarre "verità" al loro essere-materiale. I volumi sono scatolari,

perlopiù cubi e cilindri: forme esatte e senza articolazioni che possano disturbarne il monolitismo. Le finestre sono in genere verticali e di piccole dimensioni rispetto al muro su cui aprono. Laddove molta luce naturale è necessaria, come nella *Biblioteca Phillips* di Exeter, si aprono molte - singole - finestre, di ampiezza maggiore ad ogni piano successivo, mentre parallelamente i setti murari si rastremano progressivamente verso l'alto. E in questo modo sembrano radicare al suolo con forza ancora maggiore la tozza massa volumetrica del fabbricato [249].

Se i prismi della geometria pura erano per la modernità solo il punto di partenza per raffinati giochi di scomposizione dello spazio, per Kahn sono sempre un punto di arrivo: ogni passaggio progettuale dalla massa al dettaglio è pensato per lasciarne imperturbata l'integrità. Se la complessità del programma richiede una maggiore articolazione, l'obiettivo viene raggiunto per *addizione* [cfr. p. 7], aggiungendo altri volumi, di dimensioni ed elementarità comparabili a quelle del volume iniziale. La composizione tra i volumi è tanto più solenne e gerarchica quanto più collettivo è il tema cui assolvono: dal legame più o meno informale che tiene assieme le parti degli edifici abitativi e per uffici [250], si passa alle disposizioni decisamente più simmetriche degli edifici per la pubblica utilità e per il culto [251]. La simmetria è spesso "indulgente" (in grado di tollerare variazioni locali), ma sempre comunque sufficiente a conferire, assieme all'impassibilità delle masse, uno spiccato carattere monumentale ai fabbricati.

*Monumentalità* è il termine che potrebbe essere usato a compendio dei molti modi in cui Kahn imprime una svolta decisiva al suo percorso di allontanamento dal passato recente. Questo ritorno ad una figuratività fortemente espressiva ne è la cifra più evidente. Come ha spesso dichiarato, la sua fonte principale di ispirazione proviene dalle grandi opere dell'antichità romana. Nel progetto per il *Parlamento del Bangladesh* a Dacca, dove

le imponenti dimensioni del fabbricato glielo consentono, dall'ispirazione si passa ad un vero e proprio confronto alla pari. Il complesso è grandioso, un enorme fabbricato unitario costituito da una serie di volumi semplici, al tempo stesso indipendenti e coordinati. La pianta è imponente: radiocentrica, con quadruplo asse simmetria. Ma è una simmetria solo apparente, comunicata dalla ripetizione uguale dei quattro fabbricati rettangolari disposti come sui lati di un unico quadrato, ma contemporaneamente negata dai quattro fabbricati posizionati sui vertici, che sono tutti diversi tra loro, uno addirittura aggettante e leggermente ruotato rispetto all'asse di simmetria [252]. Se l'intenzione di misurarsi con gli antichi è evidente, la sintassi delle forme è completamente originale. Nelle facciate, in cemento a vista con corsi di marmo nelle riprese del getto, Kahn riprende nelle bucature il tema delle forme elementari della geometria (quadrati, cerchi e triangoli), allineandole verticalmente e disponendole in modo simmetrico [253]. La rinnovata compresenza di astrazione nelle forme e classicità nella disposizione conferma in facciata la ricerca di un rapporto non mimetico col passato. A Dacca Kahn si distacca definitivamente dal retaggio del Moderno, senza per questo ripiegarsi all'indietro: la sua è una monumentalità sospesa in un "tempo senza tempo" che non è né antico né moderno.

+ + +

La svolta impressa da Kahn trova nuovi motivi e connotazioni nell'opera di due autori più giovani: l'italiano Aldo Rossi e l'americano Robert Venturi (che di Kahn è un allievo diretto), secondo modalità inizialmente divergenti che tuttavia tenderanno, col tempo, a confluire in un'unica direzione.

Nei progetti di Aldo Rossi l'idea di *Architettura* e quella di *Monumento* si identificano. Le sue piante sono sempre, esplicitamente e spregiudicatamente, simmetriche, senza la necessità degli artifici introdotti da

Kahn per attenuarne l'effetto "scandaloso" [254]. Si può, per esse, tornare a parlare di *composizione* secondo un'accezione che il termine aveva perduto a partire dalla modernità: anche il suo metodo è additivo [cfr. p. 7], in una procedura - tuttavia - ispirata a un chiaro criterio di ordine gerarchico tra parti principali e parti secondarie [255 cimitero]. Le forme che utilizza sono ancora, come in Kahn, quelle della geometria elementare, ma assumono significati nuovamente diversi: laddove in Kahn quadrati, cerchi e triangoli rimanevano comunque forme *astratte*, nei progetti di Rossi assumono un valore *archetipico* [256]. Così come nell'opera di Paul Klee, uno dei pochissimi pittori moderni non (completamente) astratti, le rappresentazioni figurative giungevano alla tela forzate in una struttura geometrica che cercava di restituirne l'essenza atemporale [257], in modo non dissimile in Rossi la geometria diviene la traccia di una permanenza che sopravvive agli accidenti della storia. In alzato gli elementi delle sue composizioni occupano uno spazio ambiguo tra forma e figura: il triangolo è una forma geometrica elementare ma è anche un timpano, il cilindro una colonna, il quadrato una finestra, il cerchio un oculo da collocare al centro di un timpano, come in Leon Battista Alberti, nelle chiese medievali, nelle case vernacolari [258]. Il "senza tempo" di Rossi è diverso da quello di Kahn: i suoi progetti non si collocano al di fuori della storia, semmai l'abbracciano tutta intera, in uno sguardo dall'alto che consente di riconoscere in filigrana il permanere dell'identico nella trama multiforme delle infinite variazioni. La sua è una ricerca di ciò che è stabile nel divenire, operata mediante una progressiva essiccazione delle figure a pochi segni essenziali [259].

Ma in questo caso "essenziali" non significa "astratti": non si tratta di sottrarre significati ma, al contrario, di mettere in evidenza la densità semantica che alcune, poche forme hanno accumulato nel corso di secolari stratificazioni di senso. Se di sottrazione si potrà parlare, semmai, sarà nel senso della "spersonalizzazione", del tentativo di depurare le forme da ogni sti-

le individuale, di recuperare un'idea di architettura come grande e anonima opera corale, quale era stata prima dell'irrompere della modernità.

#### COLLETTIVO / INDIVIDUALE

Col tempo, la ricerca di Rossi si attesta su poche e selezionate figure (le finestre quadrate con telaio a croce, le colonne cilindriche, i tralicci metallici a croce di Sant'Andrea, i setti di cemento, i tetti triangolari e poche altre) e i suoi progetti divengono un gioco combinatorio dove queste figure vengono ossessivamente riproposte in variazioni sempre nuove [260]. Ma l'effetto paradossale è che proprio in virtù della continua riproposizione quelle stesse figure hanno poi finito per diventare riconoscibili le *sue* figure, la sua cifra personale. Del resto, lo stesso Rossi ne ha nel tempo rivendicato la "proprietà", in progetti e disegni che mescolano architetture, ricordi d'infanzia e immagini quotidiane: cabine da spiaggia, monumenti, sedie, tavoli, caffettiere, bicchieri, bottiglie e pacchetti di sigarette, uno accanto all'altro, a formare un paesaggio metafisico molto caratterizzato e personale [261]. Dalla storia, il passato viene ore consegnato all'autobiografia. L'ambizioso tentativo iniziale di ripristinare un dialogo interrotto con la storia svanisce progressivamente, ma da quel tentativo scaturisce paradossalmente un'idea inedita destinata a rimanere: quella per cui i sentimenti più privati possano irrompere nella disciplina e diventare materia di progetto. Un'idea piuttosto comune in qualsiasi forma d'arte, ma fino a quel momento singolarmente assente in architettura.

+ + +

Il rapporto tra architettura e monumentalità non è al centro delle riflessioni di Robert Venturi. Il suo - come abbiamo già visto all'inizio di questo capitolo - è un atteggiamento ironico e distaccato, lontano dall'"eroismo" implicito in ogni ambizione monumentali-

stica. Ciò che lo accomuna a Kahn e a Rossi, tuttavia, è il rifiuto dell'astrazione moderna, dunque il desiderio di restituire una nuova *figuratività* alle forme dell'architettura. Ma la sua soluzione punta altrove: laddove in Kahn le forme della geometria pura divenivano segni ermetici e in Rossi archetipi, che conferivano alle loro architetture una sorta di "aura" al di fuori o al di sopra della storia, il "senza tempo" di Venturi è di tutt'altro tipo. Il suo punto di partenza non è la geometria, ma le figure stesse della storia dell'architettura, che nella sua rivisitazione divengono *icone*: forme emblematiche di uno stile o di un'epoca, *readymades* da scegliere e reimpiegare liberamente, con la serenità di chi si ritrae dalle battaglie ideologiche e sottrae profondità storica alle forme mettendole tutte sullo stesso piano. Questo appiattimento unidimensionale della storia sul presente, a sua volta effetto della fine della modernità e del superamento delle ideologie, è peraltro uno dei caratteri salienti di ciò che normalmente, anche al di fuori dell'architettura, viene definita come "condizione postmoderna".

#### FORMA / ICONA

Uno dei primi progetti realizzati da Venturi, *Vanna Venturi House* a Philadelphia, è una sorta di manifesto programmatico [262]. Il carattere iconico del progetto è subito evidente nella forma complessiva: una banale casetta rettangolare, con tetto a falde e camino. In un disegno dal tratto quasi infantile, fatto anni dopo a commento del progetto, Venturi scrive a modo di fumetto "I am a house": è la casa stessa a dichiarare ciò che vuole essere, una banale casa a forma di casa e basta, senza nessun tipo di ricerca avanguardistica [263]. Così intrinsecamente casa da diventare "casa" per eccellenza, tra virgolette. Poi, in realtà, la sperimentazione formale ripudiata a livello globale ritorna nella composizione delle singole parti: il timpano si spacca in due, il vuoto al centro dell'ingresso si apre su un muro senza bucatore, frammenti di modanature (che ritornano all'architettura dopo tanto tempo) corrono orizzontalmente in facciata, un arco e

un architrave - al centro - si sovrappongono in modo incongruo. Un trattamento particolare viene riservato alle finestre, disposte asimmetricamente e informalmente nella facciata simmetrica e formale, asservite ad una stretta logica funzionalista: finestra a nastro sulla cucina, finestra grande sulla camera da letto, finestra piccola sul bagno. L'ironia che pervade ogni dettaglio trasforma questa casa da banale a "banale". Ogni segno è, prima d'ogni altra cosa, una riflessione metatestuale sull'architettura stessa, che conferisce al tutto un aspetto decorativo, anche a ciò che decorativo non è. L'intera facciata, vista di scorcio, è disegnata e costruita per sembrare una quinta accostata al "vero" fabbricato retrostante [264]. Ed è un altro duro colpo assestato alla modernità, ferita nei suoi affetti più cari: la "sincerità" e il rifiuto della decorazione.

Le ville *Trubek* e *Wislocki*, nel Nantucket, sono esempi da manuale di come progetta Venturi: si sceglie un tipo edilizio che per forma e materiali riproduca nella massima tipicità possibile i caratteri dell'ambiente geografico e culturale nel quale si inserisce, poi si procede ad alterarne localmente i caratteri: guastando la simmetria, tagliando un angolo, toccando col vertice di una finestra la falda del tetto [265-266]. Quella di Venturi è un'opera di composizione, o se vogliamo di de-composizione, dove tuttavia le relazioni tra il tutto e le parti non si fondano su criteri percettivi, o lo fanno solo nella misura in cui ogni variazione altera i significati culturali e costruttivi delle figure.

Nella *Guild House* di Philadelphia, Venturi gioca - ancora in modo metatestuale - con più registri stilistici differenti: il tema generale, perfettamente interpretato nella facciata posteriore, è quello del fabbricato ordinario e anonimo in mattoni industriali scuri, tipico della periferia dov'è insediato [267]. Sul fronte principale, tuttavia, la facciata si estroflette in un avancorpo dalla composizione orientata [cfr. p. 28] e solenne, di chiara ispirazione classica: con un basamento e un piano nobile che si concludono in un gran-

de arco al piano attico [268]. Dopo di che una serie di dettagli rimette nuovamente in discussione le nobili premesse: il "bugnato" del basamento è in piastrelle smaltate di bianco (tipiche dei bagni e delle cucine); la colonna al centro è in un nobile granito nero, ma le sue proporzioni sono più "pop" che classiche, e le sue dimensioni manifestamente sovradimensionate in relazione al vuoto delle logge soprastanti; la scritta sopra la colonna è seria nei caratteri tipografici ma ricorda nel colore le insegne commerciali; la trama forata dei parapetti in cemento prefabbricato ricorda i retini dei fumetti di Lichtenstein. Proprio sulla scia della *Pop Art*, cui dichiaratamente si ispira, Venturi fonde nei suoi progetti "cultura alta" e "cultura bassa" in un'unica, indifferenziata, "cultura di massa", ed è un ulteriore attacco alla Modernità e al suo elitarismo.

Col tempo, l'ironia di Venturi si fa sempre più pronunciata, alcuni direbbero più pesante: a volte è l'intero fabbricato - e non solo le sue parti - a deformarsi in proporzioni caricaturali, come nella *Ski House* nel Colorado [269]; altrove l'ammiccamento alla cultura di massa si fa più didascalico: come nella *Reedy Creek Fire Station* a Celebration, che sembra costruita col *Lego* [270]; sempre più spesso, le citazioni di elementi stilistici del passato divengono più letterali e al tempo stesso più caricaturali: come nella colonna jonica con cui abbiamo iniziato il capitolo, o - in modo paradigmatico - nell'*Eclectic House Façade* [271]. Del resto, anche le forme di Aldo Rossi divengono negli stessi anni progressivamente meno essenziali e più iconiche e figurative: le colonne cilindriche si arricchiscono decorativamente di un capitello (e tendono così a diventare "colonne") [272], piante e alzati somigliano sempre più fedelmente a composizioni *Beaux-Arts* [273], il coronamento di una delle sue architetture più note - il Teatro Carlo Felice di Genova - è una citazione "verbatim" del cornicione dorico illustrato dal Vignola nella sua *Regola* [274], il quartiere *Schützenstraße* realizzato a Berlino è un *patchwork* di edifici di ispirazione ottocentesca a malapena filtrata attraverso le sue consuete, personalissime ma ormai inflazionate figure

"rossiane" [275].

Ma in ciò, sia Rossi che Venturi non fanno che partecipare di una nuova atmosfera culturale, ormai dominante, che essi stessi hanno inizialmente contribuito a promuovere. Ogni veto moderno è a questo punto decaduto e ognuno è libero di ispirarsi agli stili che preferisce e nel modo che più gli aggrada. In un clima progressivamente euforico di ritrovata "libertà", c'è chi, soprattutto negli Stati Uniti e in linea diretta con Venturi, rivisita il classicismo con obbiettivi ora esplicitamente *kitsch*: come Charles Moore che in *Piazza d'Italia* a New Orleans ammassa frammenti di architettura romana in una piazza semicircolare e inventa l'"Ordine Gastronomico" [*Delicatessen Order*], con colonne doriche, joniche e corinzie dai capitelli metallici e dalle modanature al neon [276]; o come Michael Graves, che a Disneyland realizza un "tempio greco" affidando ai nani di Biancaneve il ruolo delle cariatidi e a Cucciolo il compito di reggere, con anacoluto tettonico, le falde del timpano [277]. C'è invece chi, sull'altro versante dell'oceano e più legato alla poetica inaugurata da Rossi, riprende il linguaggio classico da dove era stato bruscamente interrotto: come Leon Krier, che gli dà nuova vita in progetti a volte molto suggestivi, cercando di mostrare quante potenzialità ancora inesprese quel linguaggio può ancora donare [278]. E c'è perfino chi, più radicale di Krier, arresta la storia dell'architettura in un evo imprecisato, sospeso tra il XVII e il XVIII secolo: come Quinlan Terry, che in Inghilterra progetta e costruisce, nel XX secolo e senza alcuna ironia, edifici in perfetto stile palladiano [279]. E produce un effetto straniante, tra il concettualismo di Marcel Duchamp e l'iperrealismo di Duane Hanson, le cui sculture potrebbero essere aggiunte alla galleria di rappresentazioni dell'uomo che stiamo via via raccogliendo, come paradigmi delle tante e diverse idee di *umanità* che si sono succedute nella storia [280]. La distanza dal Moderno, a questo punto, non potrebbe essere più ampia. Quasi paradossalmente, se pensiamo a come tutto era cominciato, l'unico vero denominatore comune di questo ventaglio di tendenze è adesso



l'abolizione del veto moderno contro gli stili e la sua sostituzione con un nuovo veto: tutto è consentito, tranne che essere moderni.

#### MODERNO / MODERNO

Ma a questo punto un'ulteriore mossa si presenta quasi da sé, a logica conclusione del percorso fin qui compiuto: ammettere anche il Moderno, *considerato stile esso stesso*, nel novero degli stili consentiti. E in effetti c'è chi ha già cominciato a farlo: per esempio Bernard Tschumi nel progetto di concorso per il *Parc de la Villette* a Parigi [281], o Zaha Hadid in quello del *Peak Leisure Club* di Hong Kong [282], entrambi chiaramente ispirati a una modernità "di nicchia", il Costruttivismo russo degli anni '20-'30 [283]. Siamo nel 1983 e sono passati circa trent'anni dalla fine del Moderno: un tempo sufficiente per considerarlo con distacco, depurato dalle ideologie che lo sostenevano, e tornare a subire il fascino delle sue figure, che si offrono forse per la prima volta in quanto pure e semplici figure. Lo stesso Tschumi, nel descrivere il suo progetto, ammette tranquillamente ciò che negli anni eroici sarebbe suonato come un'eresia: di non sapere quali funzioni i suoi padiglioni "neo-costruttivisti" andranno a svolgere (costruiti due anni dopo, molti di essi - di fatto - rimarranno vuoti). L'unica residuo "militante", in queste figure, è adesso in funzione anti-postmoderna, soprattutto nella sua versione "gastronomica" (statunitense): ogni eccesso - per sua natura - tende a ingenerare sazietà e reazione. Ma in realtà le figure moderne di Tschumi e Hadid sono altrettanto "moderne" quanto sono "classiche" quelle di Moore e Graves: tutte semanticamente equivalenti nel presente sincronico del virgolettato postmoderno. E così il corto circuito temporale si chiude in modo perfetto, con delle figure che si oppongono al passato guardando al futuro, ma con gli occhi di chi lo prefigurava nel passato. La freccia lineare del tempo, già messa a dura prova da Quinlan Terry, si avviluppa definitivamente in una spirale.

#### PASSATO / FUTURO -> PRESENTE

Mano a mano che la declinazione passatista del postmoderno recede (con una velocità paragonabile a quella che ne aveva visto il successo), l'esplorazione postmoderna delle potenzialità figurative del Moderno si fanno invece sempre più frequenti e creative. Non si tratta più, adesso, di riproporre stilemi direttamente derivate dall'architettura, ma di sfruttare un intero patrimonio formale ancora praticamente vergine, proveniente da tutte quelle correnti artistiche moderne che pochi o nulli rapporti avevano finora intrattenuto con l'architettura. Se, come abbiamo visto, il neoplasticismo aveva spesso accompagnato i percorsi dell'architettura moderna, oggettivi problemi di tipo tecnico o sostanziale avevano di fatto impedito analoghe contiguità con il cubismo, o il futurismo, il surrealismo, il dadaismo. Ma, almeno per quanto riguarda i primi due, l'ingresso dei programmi informatici negli studi di progettazione e delle macchine a controllo numerico nei cantieri è ciò che adesso consente di superare le difficoltà tecniche relative all'effettiva costruibilità delle complesse forme suggerite dalla poetica cubista e/o futurista. Si potrebbero parafrasare, per molte architetture di Zaha Hadid o di Frank Gehry, le stesse descrizioni che troviamo in qualsiasi manuale di storia dell'arte in relazione alle opere cubiste, quando parlano di scomposizioni e ricomposizioni degli oggetti da rappresentare; di distorsioni, rotazioni, sovrapposizioni e compenetrazioni che sovvertono ogni regolarità, parallelismo e legge prospettica; di trasparenze o semitrasparenze che mettono in crisi del rapporto tra figura e sfondo, di rappresentazioni che sembrano abbracciare sincronicamente più punti di vista. Caratterizzazioni che potrebbero tutte essere impiegate per parlare delle impressioni comunicate da edifici come la *Vitra Fire Station* costruita da Hadid a Weil-am-Rhein in Germania, o il *Weisman Art Museum* costruito da Gehry a Minneapolis [284-285-286]. Ci sono, naturalmente, delle differenze tra le opere pittoriche e quelle architettoniche, sia derivanti dalle specificità dei rispettivi *medium*, sia soprattutto dalla diversa epoca storica cui appartengono. Se nelle rappresentazioni cubiste i pittori riducevano le forme organiche alla geometria elementare (da cui il nome "cubismo"), al contrario le forme dell'ar-

chitettura - per loro natura prismatiche - tendono ad arrotondarsi organicamente in cerca di un'assonanza mimetica con i modelli pittorici di riferimento. Ma, al di là degli aspetti formali, la principale differenza sta nel fatto che, praticata in architettura a quasi un secolo di distanza, la scomposizione cubista perde ogni traccia del carattere intellettualistico, polemico e infine antiestetico proprio delle avanguardie prese a riferimento. Culturalmente metabolizzate dopo decenni di esposizione, e materialmente ingigantite alla scala architettonica, quelle stesse forme divengono ora il risultato spettacolare di titaniche imprese tecnologiche, e sono per questo ammirate da un pubblico notevolmente più ampio del ristretto circolo degli intenditori cui l'arte moderna era un tempo affidata. Il grande successo popolare e senza precedenti di architetture come il *Guggenheim Museum* di Gehry [287] o il *Jewish Museum* di Daniel Libeskind [288] è un vero e proprio "segno dei tempi".

A prima vista, trasposizioni formali dalla pittura all'architettura analoghe a quelle appena descritte sembrerebbero più difficili se riferite dalle cosiddette "avanguardie negative": il surrealismo e il dadaismo, le cui opere sono il frutto di operazioni più concettuali che formali, quindi difficilmente presentano quella ricorrenza di caratteri stilistici che è l'esito naturale di una condivisione di metodi compositivi. È possibile parlare di uno "stile cubista", e perfino articolarne le diverse fasi, ma riferirsi a uno "stile dadaista" sarebbe largamente improprio.

#### FORMALE / CONCETTUALE

Eppure, proprio dall'interesse verso surrealismo e dadaismo si inaugura una nuova fase in questo percorso di riapertura nei confronti della modernità, una fase più concettuale e meno "retinica" (estetica) - per usare un termine di Marce Duchamp; una nuova fase densa di sviluppi futuri, che soprattutto nell'opera di Rem Koolhaas prende il suo avvio.

+ + +

A un primo esame, il progetto di Koolhaas per *Villa dall'Ava* a Parigi [289] si colloca ancora nell'ambito culturale di quella prima postmodernità esemplarmente illustrata dalla *Guild House* di Venturi. Certo, l'ironia di Koolhaas è gelida quanto quella di Venturi era giocosa, ma in entrambi i casi assistiamo al gioco metatestuale di un'architettura che riflette su se stessa mescolando i generi e le culture. Con una differenza fondamentale: mentre l'architettura chiosata da Venturi è quella classica (in funzione anti-moderna), quella a cui ora sta guardando Koolhaas è quella Moderna (non in funzione moderna, ma - per così dire - "anti-antimoderna"). *Villa dall'Ava* è chiaramente una rivisitazione, *disjectis membris*, della *Villa Savoye* di Le Corbusier: frammenti senza più unità riassemblati in modo instabile, con materiali provvisori come la lamiera ondulata e i teli arancioni da cantiere in plastica forata. Ma l'aspetto più sorprendente di *Villa dall'Ava*, certo quello che più ne ha favorito il successo mediatico, sono gli allampanati *pilotis* che la tengono sospesa per aria. Se nella *Guild House* una colonna centrale e sovradimensionata reggeva un vuoto, qui dei trampoli sottili, sbilenchi e disposti alla rinfusa, sembrano sul punto di collassare sotto il peso del volume compatto che li sovrasta. La fonte di ispirazione è con ogni probabilità uno dei tanti quadri in cui Salvador Dalí ritrae processioni di elefanti sovraccarichi, precariamente sostenuti da zampe smisuratamente lunghe e sottili [290]. Ma, al di là del riferimento formale, ciò che concretamente importa è la traslazione di un'idea: un corpo pesante (elefante/edificio) su sostegni inadeguati (zampe/pilotis). Questo è realmente ciò che rende surreale la villa di Koolhaas, non come ma tanto quanto i quadri di Dalí: il fatto di mettere visualmente in discussione un principio formale finora inviolabile come l'apparenza di stabilità dell'architettura.

#### STABILE / INSTABILE



Il rapporto con il surrealismo si fa più sostanziale in un progetto successivo, quello per il *Palazzo dei Congressi* di Lille, un edificio di grandi dimensioni ottenuto accostando tra loro tre parti distinte che non hanno alcuna relazione stilistica tra loro [291]. Questa volta non siamo in presenza di assonanze formali con specifiche opere pittoriche, bensì di un tipico dispositivo surrealista: il *cadavre exquis*, una specie di gioco che consiste nell'ottenere una frase - o un disegno - mediante la collaborazione di più persone, nessuna delle quali è al corrente di cosa stia facendo ogni altro partecipante. Il risultato, come si può immaginare, è una sorta di Frankenstein: disegni suggestivi e stranianti come i molti prodotti da André Breton e compagni [292], o liriche deliranti come "il vapore - alato - deduce - l'uccello - chiuso a chiave", "lo sciopero - delle stelle - corregge - la casa - senza zucchero", "le donne - ferite - falsificano - la ghigliottina - dai capelli biondi". Si può ripetere il gioco all'infinito, senza mai poterne prevedere l'esito. Ma proprio questo è il punto: ciò che interessa Koolhaas non è l'esito formale in sé, quanto proprio l'eliminazione di ogni predeterminata intenzione di forma. È come se, dopo la reazione moderna al classicismo, quella postmoderna al moderno, e quella "neo (post) moderna" al postmoderno, il problema fosse adesso quello di lasciarsi alle spalle ogni problema di forma (pur nella paradossale consapevolezza di dover produrre comunque, alla fine, delle forme).

Nel progetto per la *Très Grande Bibliothèque* di Parigi, Koolhaas sperimenta un'altra strada verso l'informale, quella dell'enormità ("*bigness*"): un enorme cubo indifferenziato e compatto, riempito di scaffalature di libri, la cui superficie lattiginosa lascia appena intravedere qua e là dei vuoti che galleggiano all'interno come tanti "organi flottanti" (i locali di lettura e di servizio) [293]. Di fronte alle dimensioni dell'edificio non ha più senso parlare di "bellezza", ma nemmeno di "sublime"; ciò che si produce è piuttosto un senso di *incommensurabilità*, la negazione di ogni misura (*mensura*), ovvero di qualsivoglia approccio estetico rapportabile all'uomo come unità di misura. Per sottolineare ulteriormente l'indipendenza

del progetto dalla forma, Koolhaas giunge a rappresentarlo come se fosse un brevetto, un *concept* schematizzato come un pieno nel quale si producono dei vuoti per sottrazione di materia (e non di forma) [294]. Anche in questo caso è possibile che vi sia, alla base dell'idea, un preciso rimando surrealista: il calligramma scritto da Guillaume Apollinaire in onore di Picasso [295]. Ma ancora, se pure così fosse la figura di riferimento sarebbe comunque e soltanto uno spunto iniziale: nel testo descrittivo leggiamo che la *Très Grande Bibliothèque* è la "prima applicazione" del brevetto, come a sottolineare l'indipendenza del *concept* dalle disparate (e irrilevanti) forme che può assumere ogni sua nuova istanziazione.

Ma il dispositivo anti-formalista più efficace, quello che diverrà ben presto una pratica comune dell'architettura contemporanea, Koolhaas lo aveva già messo a punto nel progetto di concorso per il *Parc de La Villette* a Parigi (lo stesso poi vinto da Tschumi) [296]. Si tratta della *procedura*, che concepisce il progetto come una serie di operazioni consecutive e autonome. Questa, in sintesi, la descrizione di Koolhaas del progetto per *La Villette* [297]:

- 1) *Initial Hypothesis*: si sovrappone al sito del parco una superficie di dimensioni pari agli spazi funzionali richiesti dal bando.
- 2) *The Strips*: si suddivide questa superficie in una serie di bande orizzontali, alternate in modo casuale all'interno del lotto.
- 3) *Point Grids, or Confetti*: si distribuiscono sul lotto elementi puntuali (chioschi, campi da gioco, bar, aree picnic), sulla base di un algoritmo matematico calcolato sulla frequenza desiderata degli elementi, che occuperanno il suolo come "un bombardamento puntuale di piccoli meteoriti" o "coriandoli tettonici".
- 4) *Access and Circulation*: si disegnano i percorsi principali di attraversamento del parco: il *Boulevard*, largo 25 metri e rettilineo, che taglia perpendicolarmente le bande e collega le due estremità del parco; e

la *Promenade*, che si diparte e arriva nei medesimi punti del *Boulevard*, ma ha un andamento serpeggiante che incrocia nel suo cammino le principali attrazioni puntuali.

5) *The Final Layer*: si dispone un ultimo strato di elementi architettonici più grandi, "aggiunti e trovati [già esistenti]". Oggetti unici, disposti secondo linee organizzatrici estrapolate dal contesto.

È la descrizione di operazioni che si succedono l'una all'altra in assenza di una prospettiva volta ad assegnare un senso finale all'iter compiuto, di modo che l'esito finale si presenta come una sovrapposizione "programmaticamente indeterminata" di elementi disparati. La procedura descritta da Koolhaas guarda, ancora una volta, alle avanguardie negative: nel caso specifico, ad esperimenti simili condotti da Marcel Duchamp e, sulla sua scia, da artisti come John Cage (in musica) e Sol LeWitt (in pittura). Si potrebbe confrontare la descrizione di Koolhaas con quella che abbiamo proposto nel secondo capitolo analizzando il progetto albertiano per *Santa Maria Novella*, anche se la distanza temporale dovrebbe scoraggiare questo genere di confronti. Ma ciò che autorizza a farlo è l'evidenza con cui, per la prima volta, ad un percorso *verticale* che conduce dall'autore all'opera sulla base di principi prestabiliti, se ne sostituisce uno *orizzontale* di operazioni consecutive ed equivalenti. La *procedura* rimpiazza la *composizione* e, nel farlo, apre all'architettura possibilità operative inedite. Mai nessuno, nemmeno la modernità, aveva mai dubitato del fatto che un progetto dovesse consistere nel raggiungimento di un qualche tipo di armonia. Nel tempo i mezzi conseguirla sono cambiati anche radicalmente, ma il fine in sé non è mai stato posto in discussione. Perfino i più "ribelli", come Giulio Romano, Piranesi o Venturi, che deliberatamente hanno cercato l'infrazione alla regola armonica, l'hanno a tal fine sempre presupposta: quindi - sia pure negativamente - affermata. Da questo punto di vista, anche il *cadavre exquis* e il *concept* altro non sono che

ulteriori varianti di un unico scopo: abbandonare la composizione e tutto ciò che essa comporta sia in termini pratici che teoretici.

#### COMPOSIZIONE / COMPOSIZIONE

La principale differenza tra le procedure architettoniche e quelle dadaiste, che sono programmaticamente arbitrarie, dipende dal fatto che gli architetti tendono per natura e retaggio a comportarsi come persone disciplinate e responsabili e, in casi come questi, a presentare ogni loro procedura come una sorta di teorema basato su assiomi, in genere di tipo funzionale. Ma l'unica reale dimostrazione cui giungono è tautologica: *concepts* e procedure (i due tendono spesso a confondersi e sovrapporsi nella pratica progettuale) sono contemporaneamente causa e descrizione del concepire il progetto come un'attività processuale piuttosto che come la realizzazione di un obiettivo predeterminato; ogni procedura, in questo senso, ha in se stessa il proprio fine. Per quanto sensate possano apparire, per esempio, le argomentazioni che un "procedurista seriale" come Bjarke Ingels offre di volta in volta a sostegno delle proprie azioni, è un fatto che la loro messa in forma è invariabilmente "assurda", proprio nel senso di quella poetica di matrice surrealista e dadaista di cui Ingels, probabilmente in modo inconsapevole, è uno degli ultimi eredi [298].

+ + +

Una ricerca parallela a quella di Koolhaas, e altrettanto influente sulla pratica progettuale odierna, è quella che troviamo in molti progetti degli architetti svizzeri Jacques Herzog & Pierre de Meuron. Anche qui l'obiettivo comune è quello di dimenticare la composizione architettonica e l'idea di forma che ne deriva; la principale differenza consiste nei mezzi impiegati: non si tratta più, in questo caso, di fare delle forme il sottoprodotto di un concetto che le precede nel tem-

po e nella sostanza, bensì di impiegare forme talmente banali e depotenziate da divenire fenomenologicamente "invisibili". Tutta l'attività progettuale - e l'interesse del pubblico - si concentra ora sulle superfici che tali volumi racchiudono.

Lo *Stabilimento Ricola Europe*, realizzato a *Mulhouse-Brurstatt* in Svizzera [299], assomiglia, a detta degli stessi autori, a "una scatola di cartone appoggiata per terra con i lembi superiori aperti". La descrizione è volutamente prosaica: non parla di volumi essenziali (cari alla poetica minimalista), ma di un banale oggetto quotidiano privo di interesse. Tutt'altro che banali sono invece i due fronti principali, dove una superficie in polycarbonato ricopre senza soluzione di continuità la verticalità della facciata e l'orizzontalità del "lembo aperto superiore" della scatola che fa da portico. I pannelli sono serigrafati con un *pattern* ripetitivo, ottenuto a partire dalla fotografia ingrandita di una foglia, la superficie è traslucida e produce all'interno una luce soffusa; all'esterno il motivo delle foglie muta la sua visibilità al variare della luminosità naturale esterna e di quella artificiale interna. L'*Atelier di Rémy Zaugg* [300], costruito sempre a *Mulhouse* due anni dopo, è una riproduzione in scala ridotta del *Ricola Europe*, quasi a testimonianza di un profondo disinteresse per l'intera questione della forma. Un'importante variazione è invece introdotta nel trattamento superficiale dei muri laterali in cemento a vista, "tingeggiati" dal dilavamento naturale dell'acqua rugginosa che scende dal tetto metallico.

Se *Ricola* e *Zaugg* sono "scatole aperte", allora la *Dominus Winery* costruita a *Napa Valley* in California [301], la *Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde* in Germania [302], e la scuola di danza *Laban Centre* a Londra [303], sono semplicemente "scatole chiuse" (banali parallelepipedi). Solo nel *Laban Centre* uno dei quattro lati si incurva leggermente, ma per assecondare la disposizione planimetrica degli edifici circostanti e rendere così più "invisibile" la sua presenza corporea

[304]. La sperimentazione sulle facciate, in compenso, è inarrestabile. I "muri" della *Dominus Winery* sono gabbie metalliche stipate di sassi a granulometria variabile, più fine o più grossolana in accordo alla quantità di luce necessaria all'interno. Le pareti esterne della *Bibliothek* sono rivestite di pannelli stampati di cemento e pannelli serigrafati di vetro, secondo un pattern fotografico che si ripete secondo bande orizzontali sull'intero edificio, mentre solo una leggera differenza cromatica (tra il grigio e l'azzurro) consente di distinguere le bande in vetro da quelle in cemento. Le facciate del *Laban Centre* sono costituite da due strati di materiali diversi separati da una camera d'aria: pannelli di vetro all'interno, polarizzati a grado variabile di trasparenza; pannelli traslucidi di polycarbonato all'esterno, trattati per rispondere alle variazioni della luce naturale (esterna) e artificiale (interna) secondo tonalità che variano tra il giallo, l'azzurro, il verde e il magenta: cromatismi, a detta degli autori, ispirati ai riflessi iridescenti che si formano sulle pozzanghere oleose del sito. che è un'area industriale (l'ironia postmoderna è, a quanto pare, ancora viva).

La scatola banale non è il solo dispositivo usato da *Herzog & de Meuron* per realizzare volumi di "basso profilo". Il *Vitra Schauderpot* [305], costruito giusto a fianco della *Fire Station* di *Hadid*, è sostanzialmente un capannone industriale, del quale riproduce pedissequamente l'ottusa forma di parallelepipedo chiattono con tetto a falde. Le quattro facciate prive di finestre, però, sono rivestite di mattoni forati in *clinker*, ciascuno diverso dall'altro perché spezzato longitudinalmente in cantiere [306]. Nel progetto per la *Ciudad del Flamenco* a *Juarez* in Spagna, il perimetro del nuovo edificio coincide con i confini di un lotto del centro storico. Parte del suo volume è ricavata sotto il livello stradale, per contenere l'altezza complessiva a quella degli edifici circostanti. Una torre emerge dall'isolato, e dialoga in altezza con le torri e i campanili della città [307]. L'intero volume, di fatto, non è che il riempimento di un vuoto urbano, una "pro-

tesi dentale" pensata per combaciare con ciò che già esiste. Nel frattempo, tutte le pareti verticali sono in cemento armato e di notevole spessore, perforate secondo un intricato pattern che sovrappone motivi calligrafici tratti dalla tradizione gitana, da quella araba, e da quella dei *writers* metropolitani. La necessità di mediare tra esigenze statiche e soleggiamento è poi ciò che determina l'ampiezza e l'alternanza dei pieni e dei vuoti [308].

La "nuova materialità" proposta da Herzog & de Meuron è eclettica e scevra da ogni preconetto: si va dalla decorazione superficiale all'impossibilità di distinguere tra struttura e decorazione; dalle colorazioni naturali a quelle artificiali; dai materiali poveri ai raffinati prodotti delle tecnologie avanzate. È anche l'ultima, in ordine di tempo, e più radicale espressione della possibilità di equiparare l'architettura alle sue qualità puramente materiali. Nel primo capitolo avevamo parlato di un bivio, per l'architettura occidentale, tra due modalità estetiche e costruttive radicalmente opposte, simbolicamente rappresentato dalla contrapposizione tra la *Basilica di Massenzio*, ultimo esemplare di un'architettura di costruzione e composizione, e la *Basilica Palatina*, anticipatrice di una sensibilità tardoantica e medievale, dove l'interesse predominante per la bellezza e la ricchezza dei materiali in sé tende a mettere in ombra ogni altra cura [cfr. p. 14]. Poi, nel secondo capitolo, avevamo parlato della "rivincita di Massenzio", per descrivere la rinascita di un'architettura che, nel nome di Alberti, tornava al privilegio della forma [cfr. p. 24]. Ebbene ora, con l'opera di Herzog & de Meuron e dei loro numerosi "seguaci", possiamo parlare di "revival Palatino", ovvero del ritorno di una sensibilità estetica nuovamente orientata verso gli aspetti materici, cromatici e luministici delle opere, a discapito di quelli compositivi.

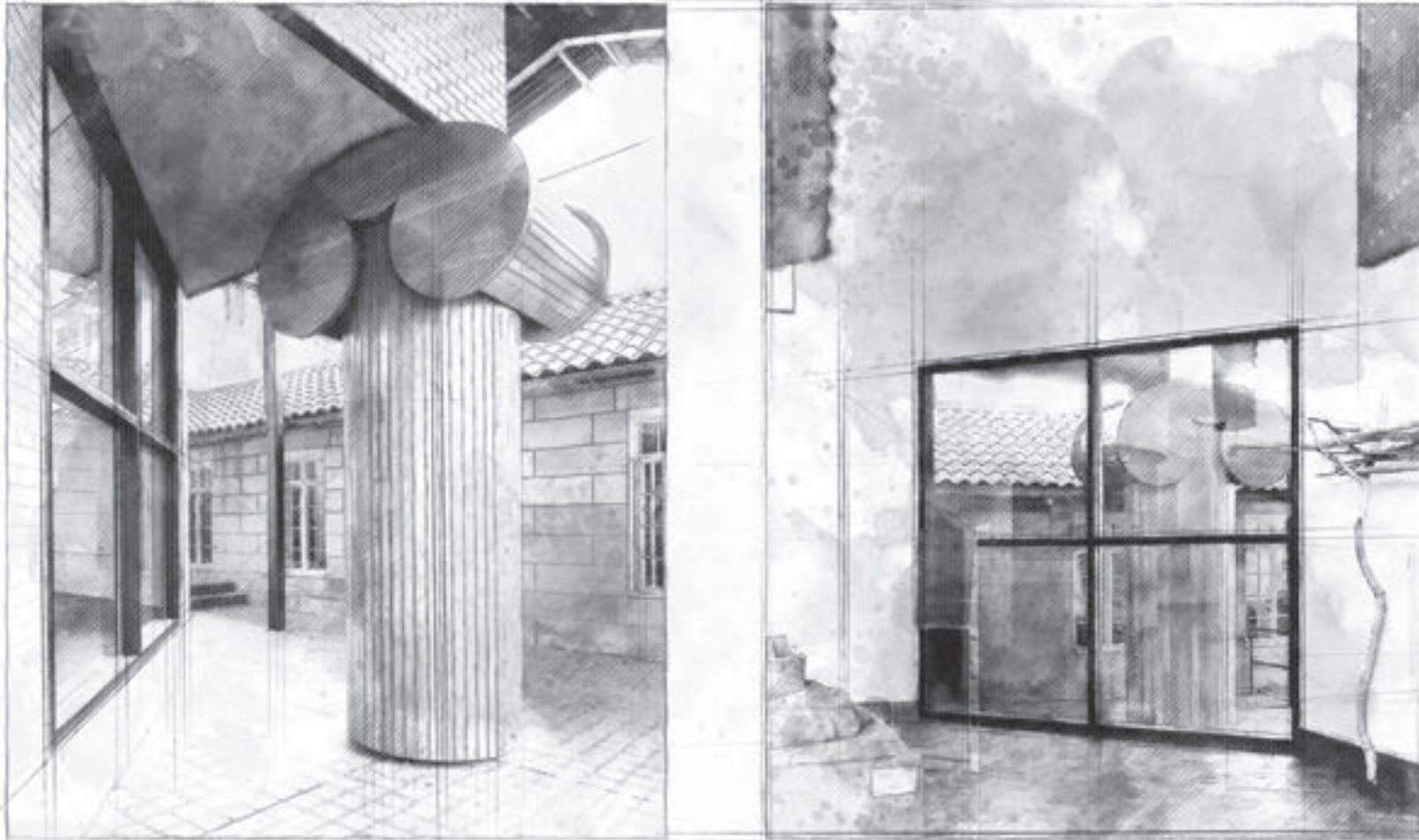
+ + +

Stiamo giungendo alla fine del nostro percorso: il *Concept*, la *Procedura* e la *Nuova Materialità* spesso contaminati tra loro e coadiuvati da tutte le potenzialità deformanti "neo-cubiste" consentite dai mezzi informatici, sono il fulcro di gran parte della produzione architettonica di oggi. L'obiettivo con cui erano nati, liberare l'architettura dalla composizione, e in ultima analisi dalla forma, è stato ampiamente superato polverizzando ogni tipo di vincolo, compreso quello di conservare almeno una parvenza di ciò che abitualmente tendiamo ad associare all'idea di edificio [309]. L'esito finale, tuttavia, sembra paradossale e antitetico agli obiettivi iniziali: l'assenza totale di vincoli si è tradotta nella produzione di una varietà di forme senza precedenti. Di fatto, mai come oggi l'architettura è stata così ricca di forme. Forme disparate, di ogni genere e qualità. Certo, si potrebbe sostenere che il grande numero è ciò che poi impedisce, concretamente, di fare ciò che sempre è stato fatto: associare in modo paradigmatico un determinato periodo storico a un limitato numero di forme. Ma nemmeno questo è vero. Ciò che concretamente è accaduto è che ogni invenzione formale di successo, non importa come generata, ha finito col tempo e le riproposizioni per cristallizzarsi in figura, riconoscibile e in quanto tale imitabile. Pilastrini storti e sottili, facciate bucherellate, volumi ammassati, fitomorfismi e perfino zoomorfismi, ... [310-311-312-313-314-315], i "temi" sono numerosi e consentono infinite variazioni: più o meno storto, disordinato, piegato e attorcigliato. La stessa organizzazione a "temi", che poi altro non significa che riduzione a figura allo stato puro, è inoltre ciò che consente ibridazioni altrettanto infinite. Il problema, però, è che ogni nuova aggiunta non sembra di per sé comportare un significativo arricchimento. Se la forma architettonica è stata sconfitta nel modo più imprevedibile (per entropia), a questa sparizione per eccesso si accompagna per difetto il sentimento d'assenza di una reale trasformazione. Nessuna nuova forma sembra poter uscire da questa apparente *impasse*, giacché non fa che aumentare il "rumore" esistente. Come abbiamo visto più volte, a complessità oramai sterili seguono normalmente radicali semplificazioni e risignificazioni, e alcuni sintomi sem-

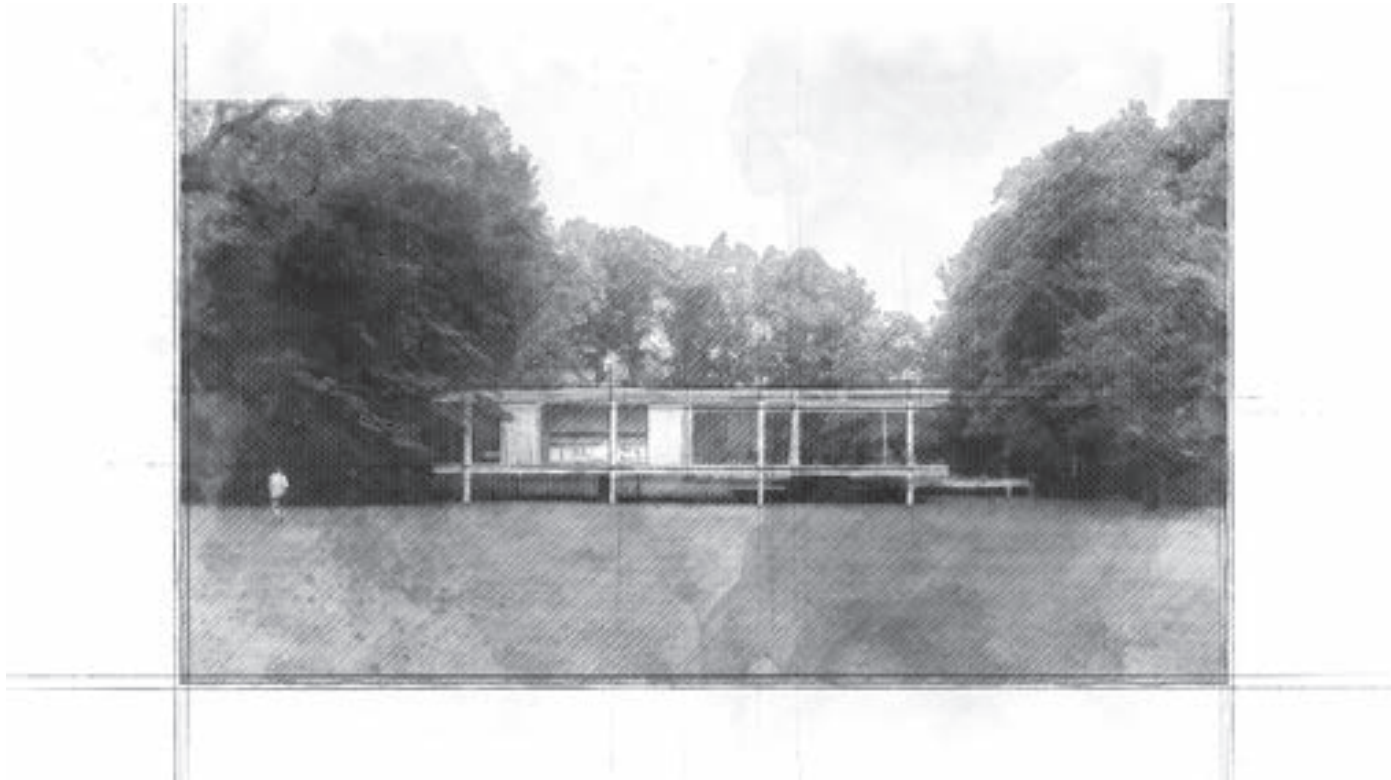
brerebbero puntare verso quella direzione. Ma è troppo presto per dire se, come e quando tutto ciò avverrà: come e più di ogni descrizione del passato, anche ogni predizione del futuro è in grado di parlare solo del presente, dei suoi desideri e delle sue paure.

Bene, la nostra breve storia si conclude qui. È finalmente giunto il momento di passare al "Credo laico dell'Architettura Occidentale".



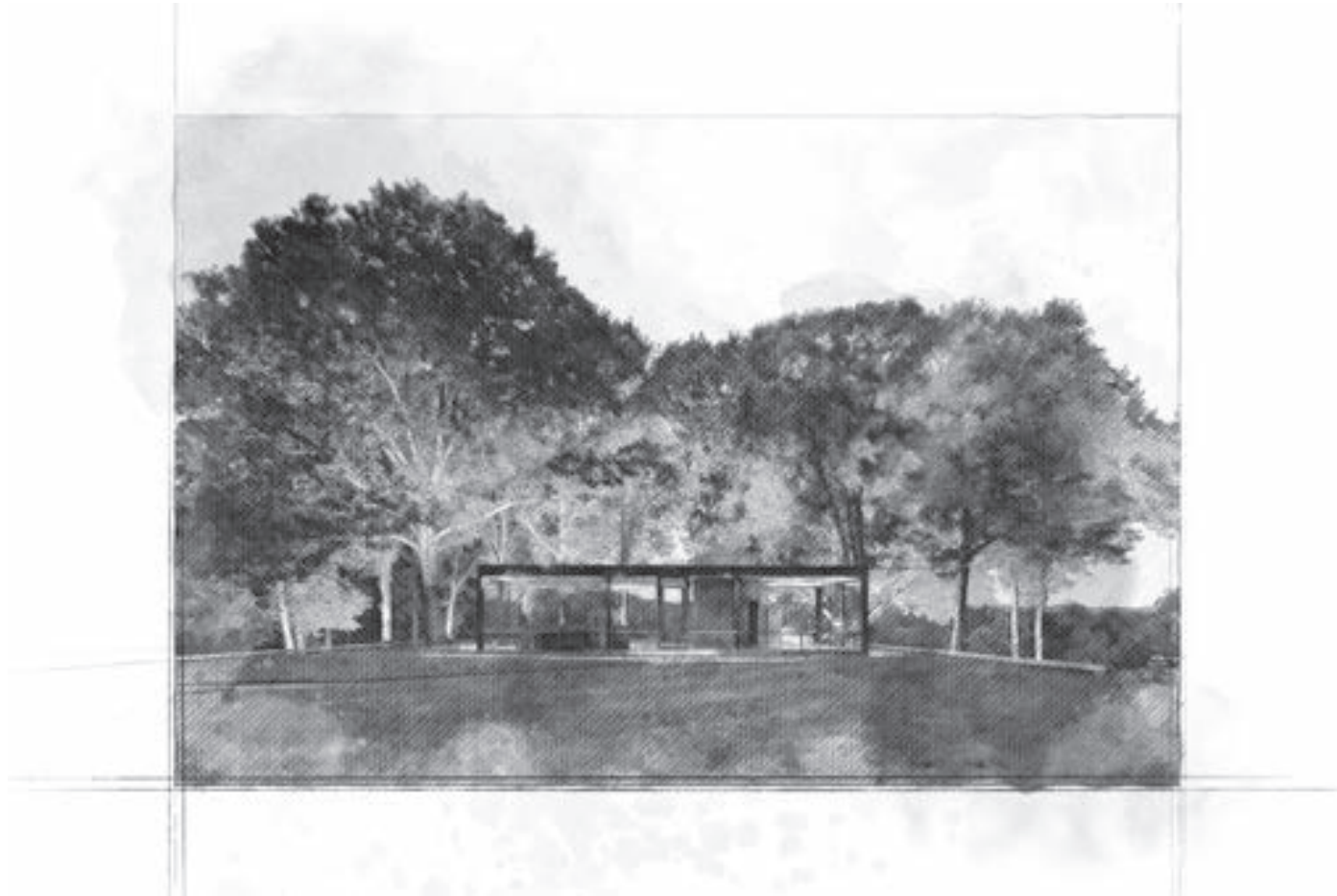


IV - 228 Robert Venturi, Allen Memorial Art Museum, Oberlin, Ohio, 1977

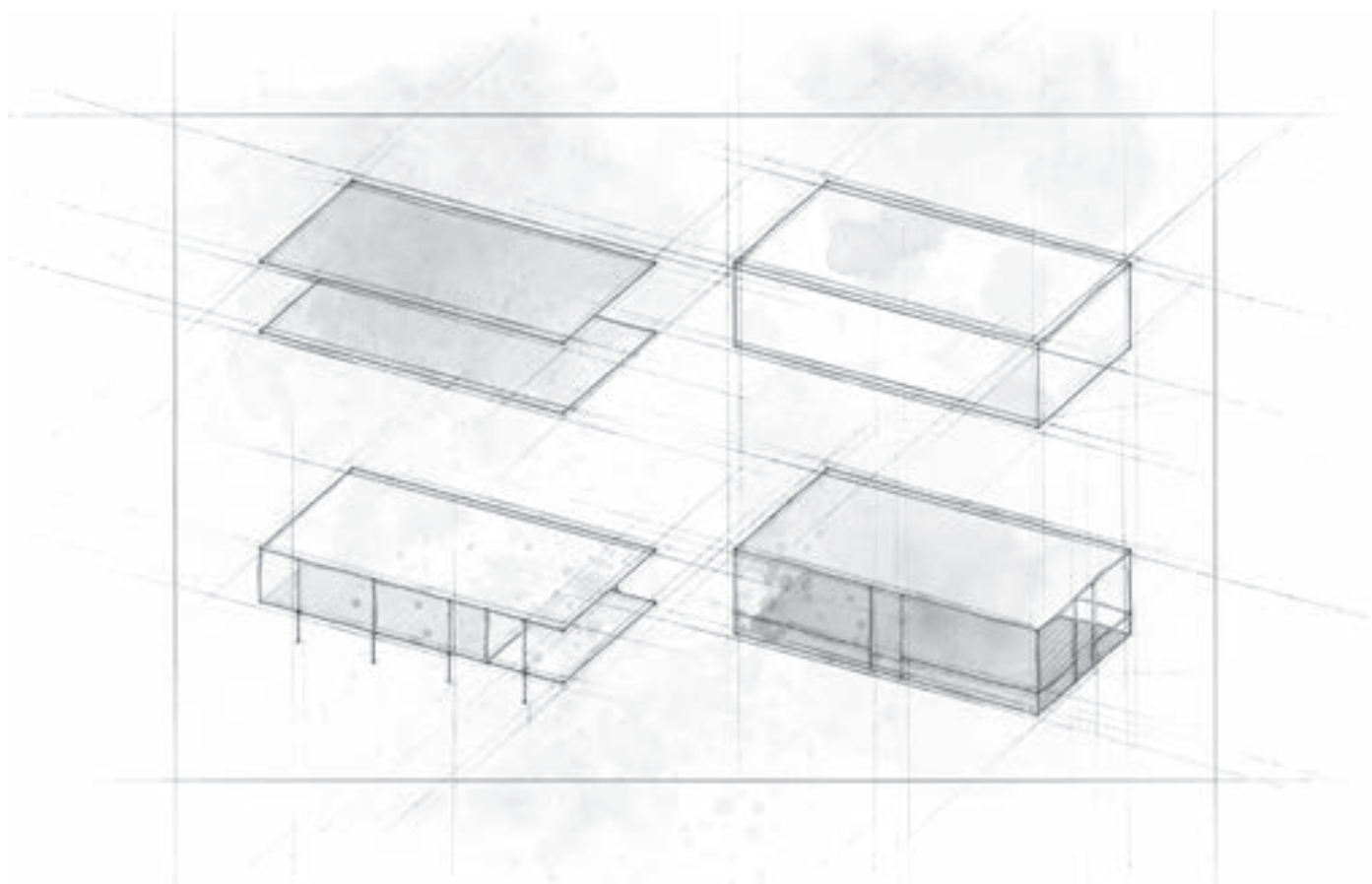


IV - 229 Ludwig Mies van der Rohe, Farnsworth House, Plano, Illinois, 1951





IV - 230 Philip Johnson, Glass House, New Canaan, Connecticut, 1949



IV - 231 Farnsworth House e Glass House, Tavola analitica



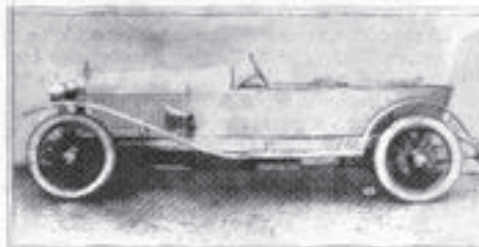
Château Albert Marroux.

Paestum, de 417 à 450 av. J.-C.

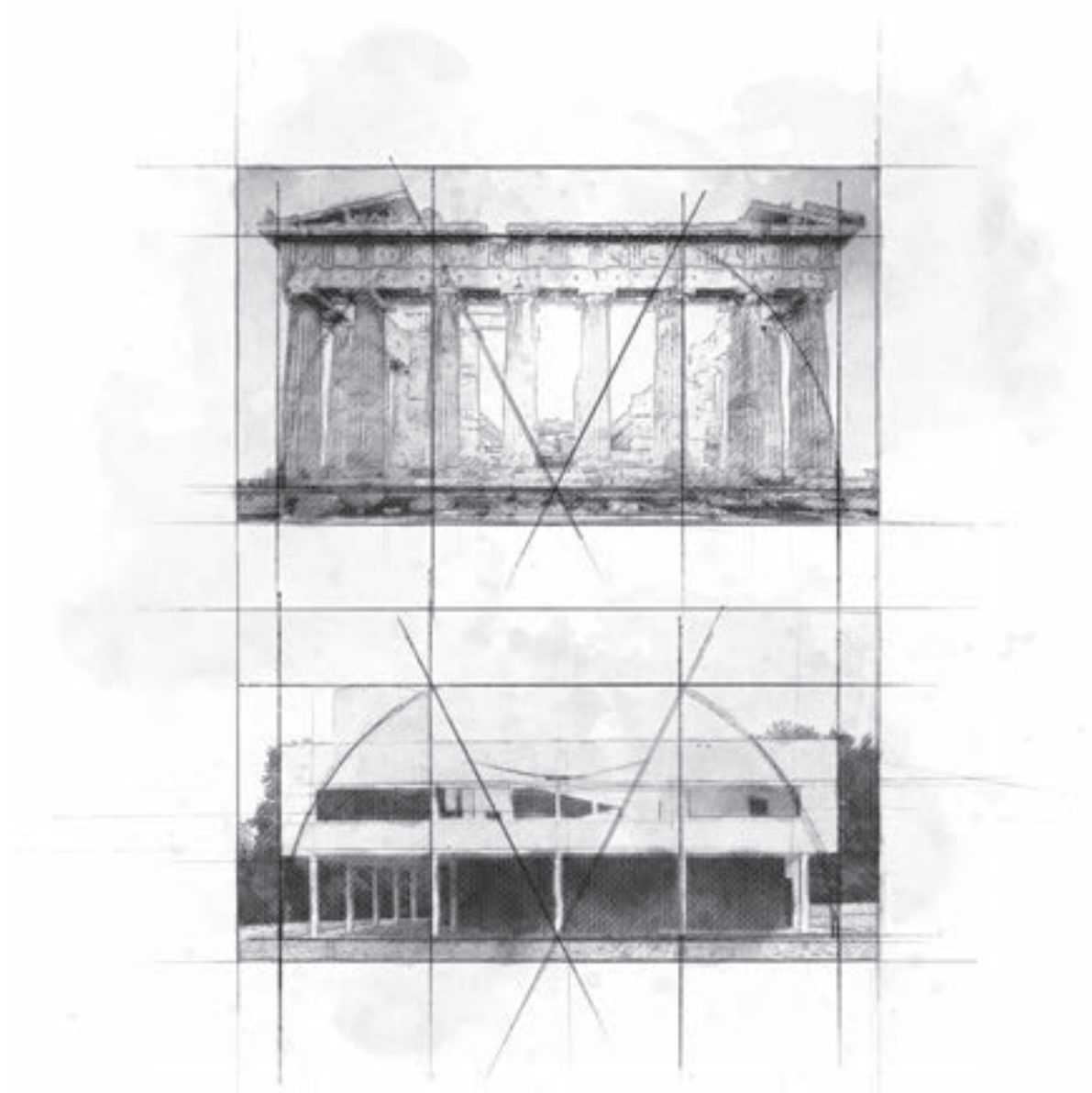
faire mieux que l'adversaire dans toutes les parties, dans la ligne d'ensemble et dans tous les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.

Le standard est une nécessité d'ordre apporté dans le travail humain.

Le standard s'établit sur des bases certaines, non pas arbi-



Delage, Grand Sport 1923.



IV - 233 Partenone e Villa Savoye, tracciati regolatori



IV - 234 BBPR, Torre Velasca, Milano, 1950-58



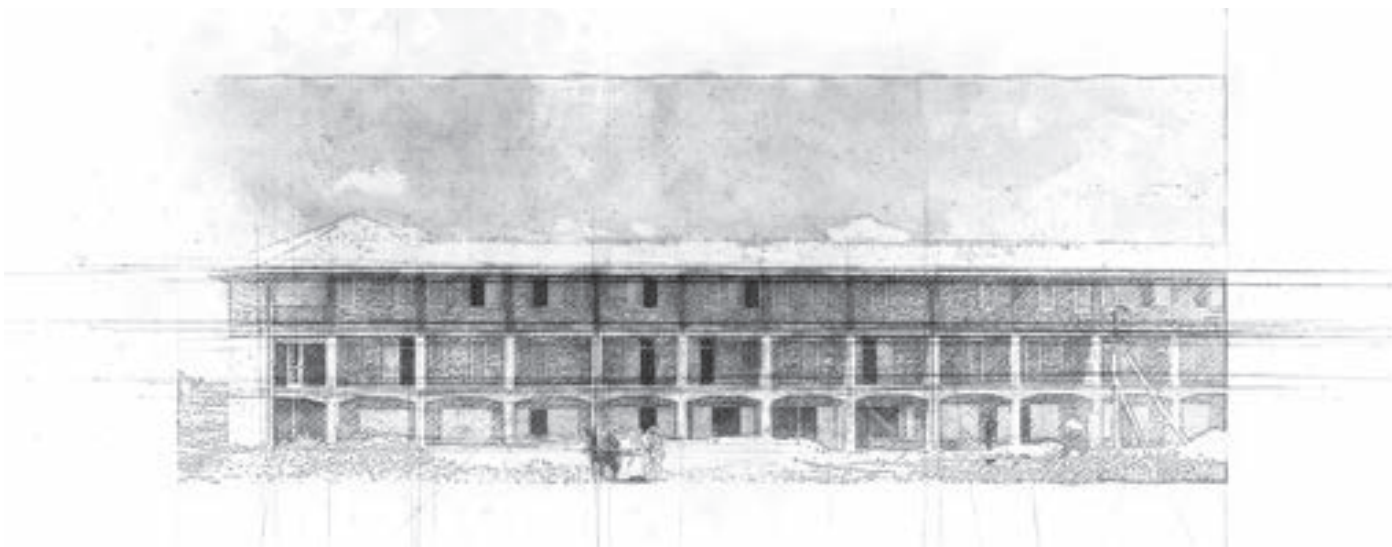


IV - 235 Gabetti & Isola, La Bottega di Erasmo, Torino, 1953-56

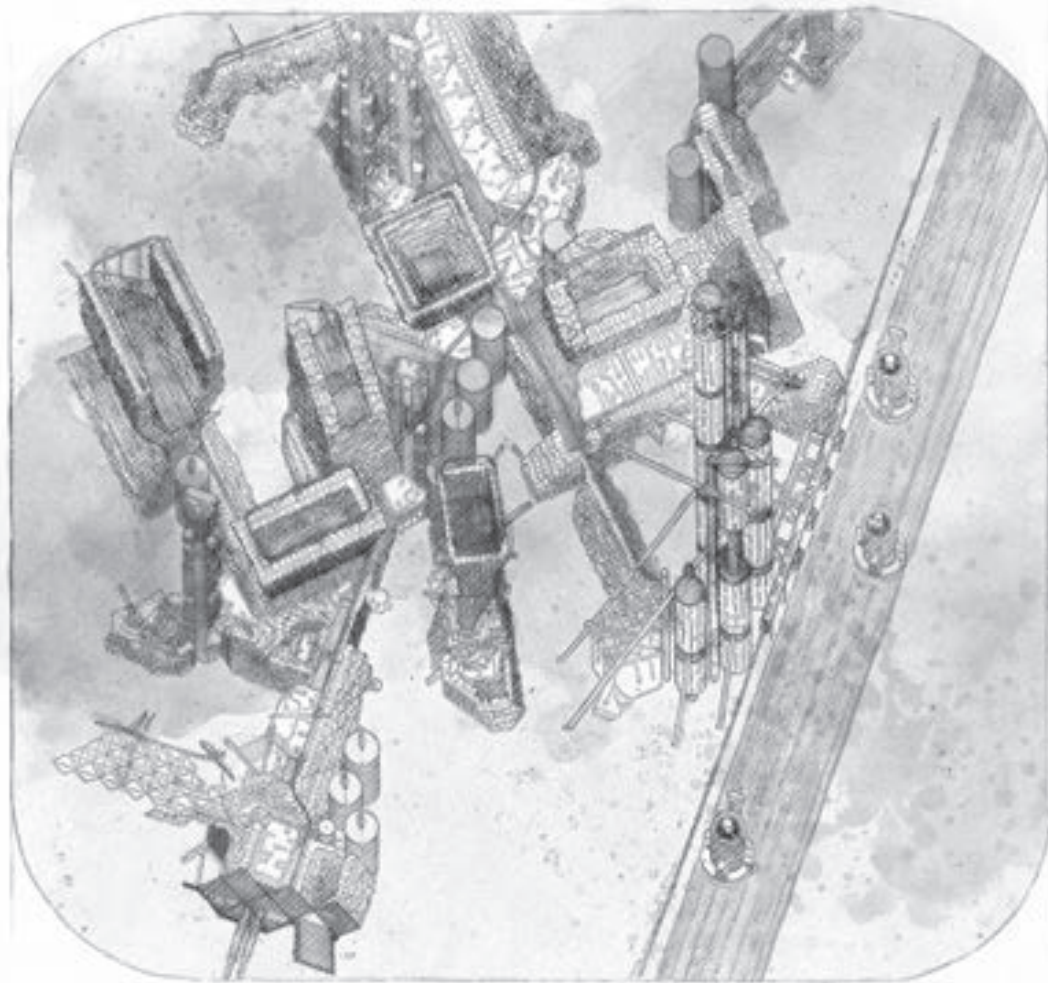




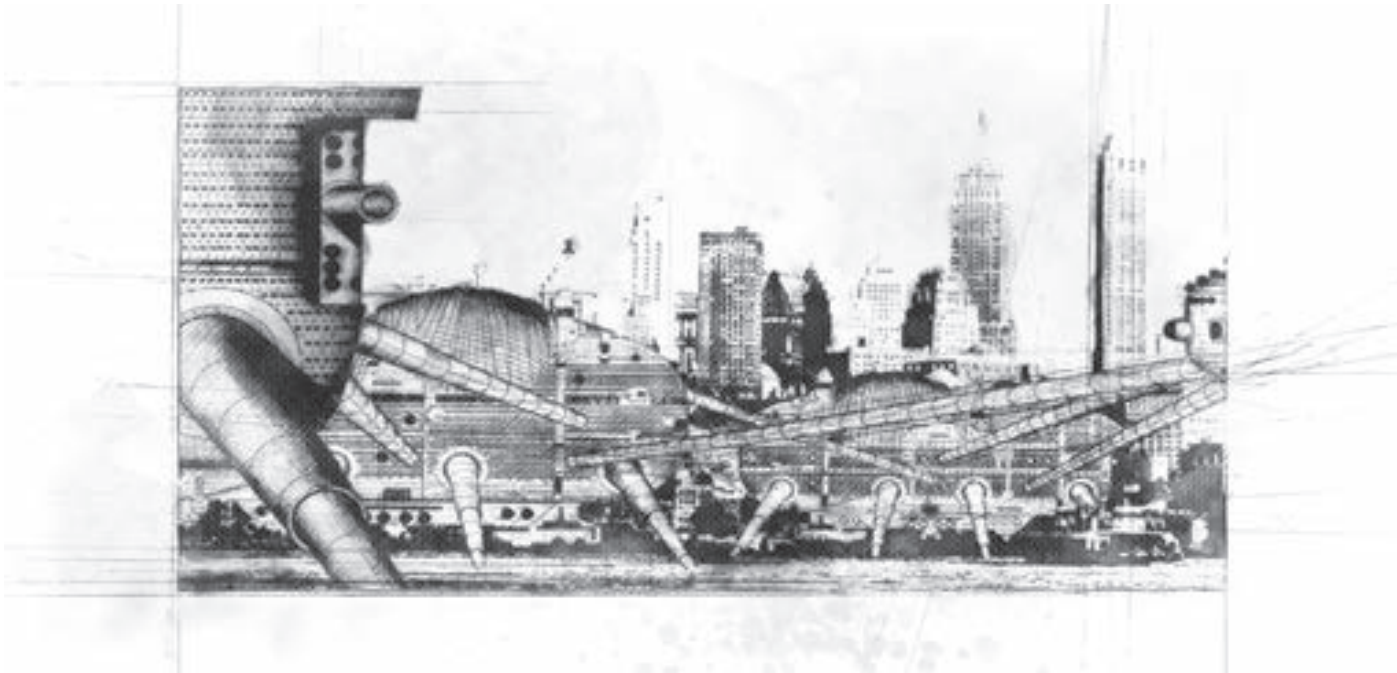
IV - 236 Ignazio Gardella, Casa sulle Zattere, Venezia, 1953-58



IV - 237 Giancarlo De Carlo, Edificio al Quartiere Le Spine, Genova, 1955-56



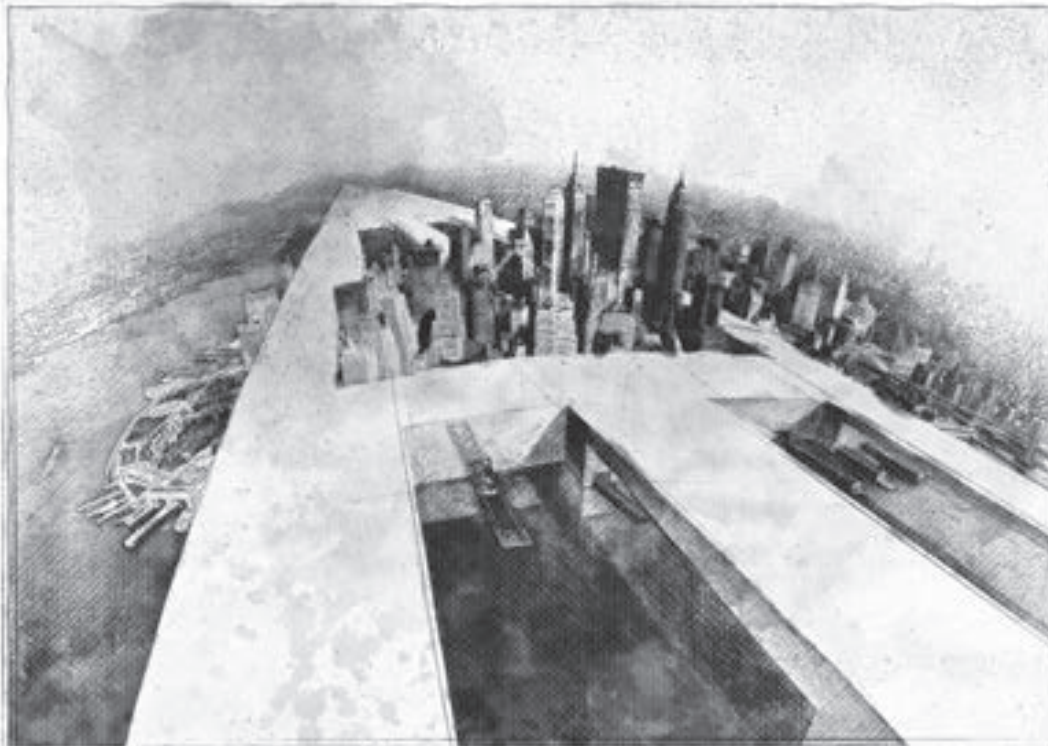
IV - 238 Archigram, Plug-in City, 1964



IV - 239 Archigram, Walking City, 1964

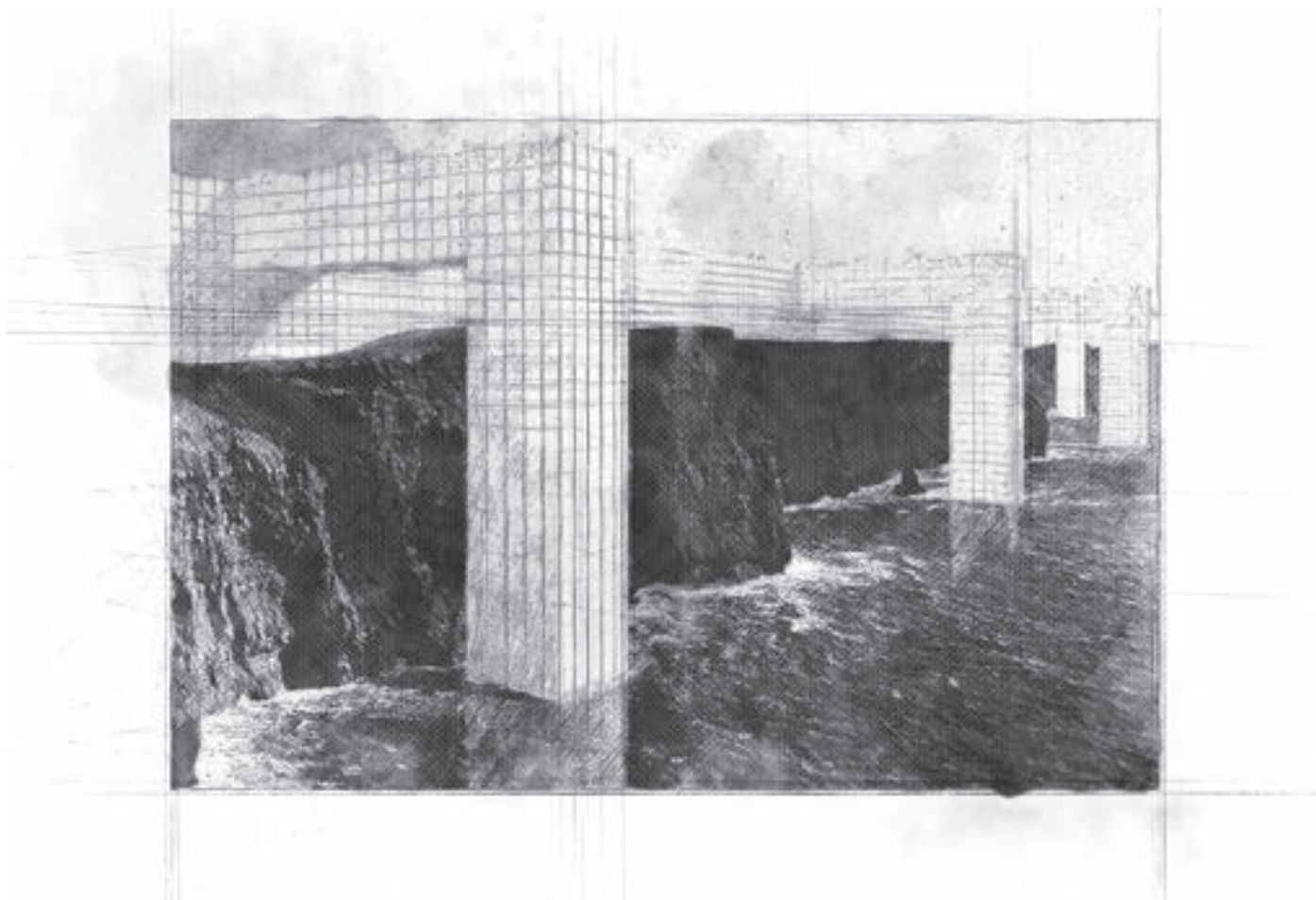




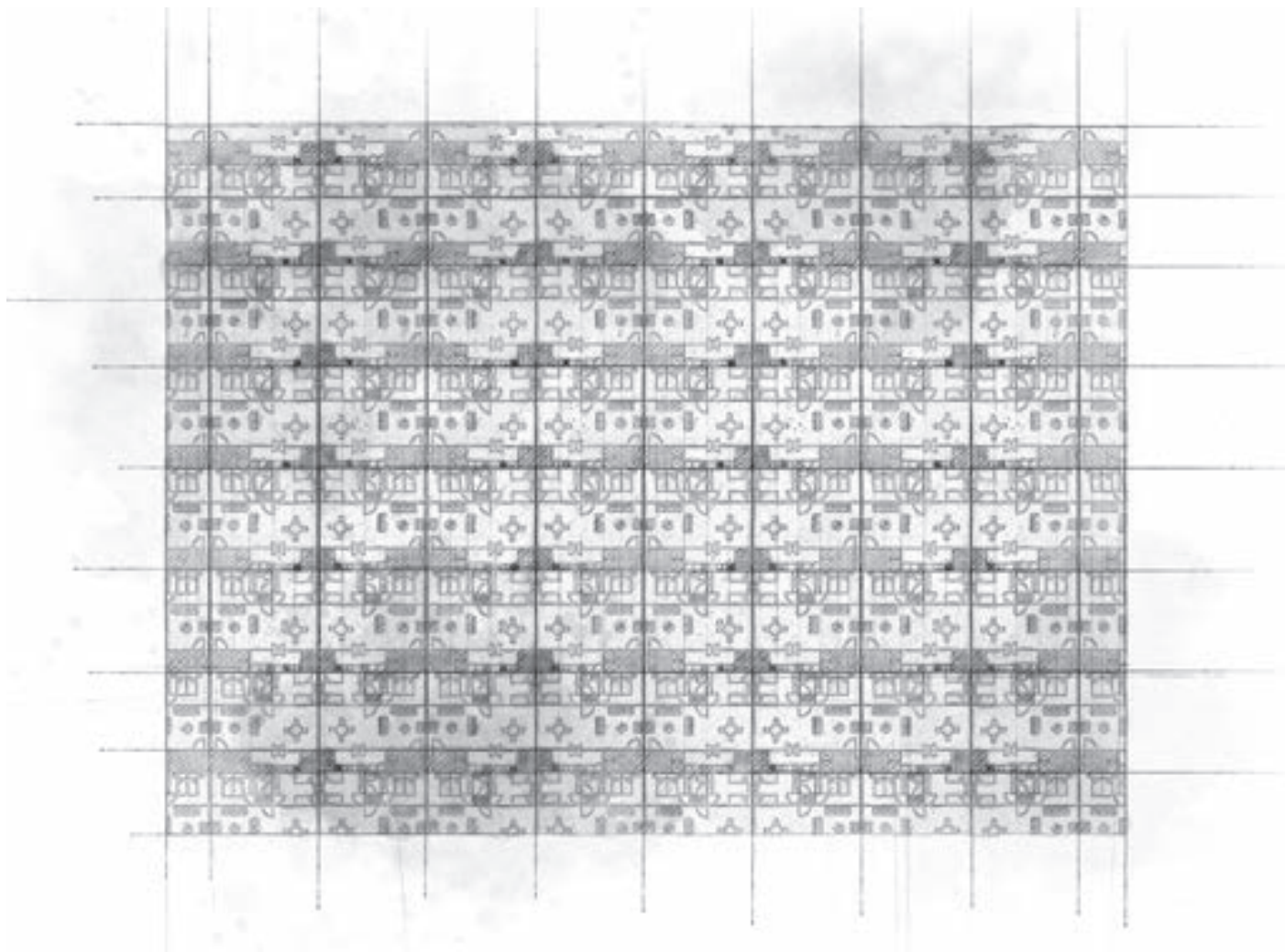


IV - 241 Superstudio, Monumento Continuo, 1969

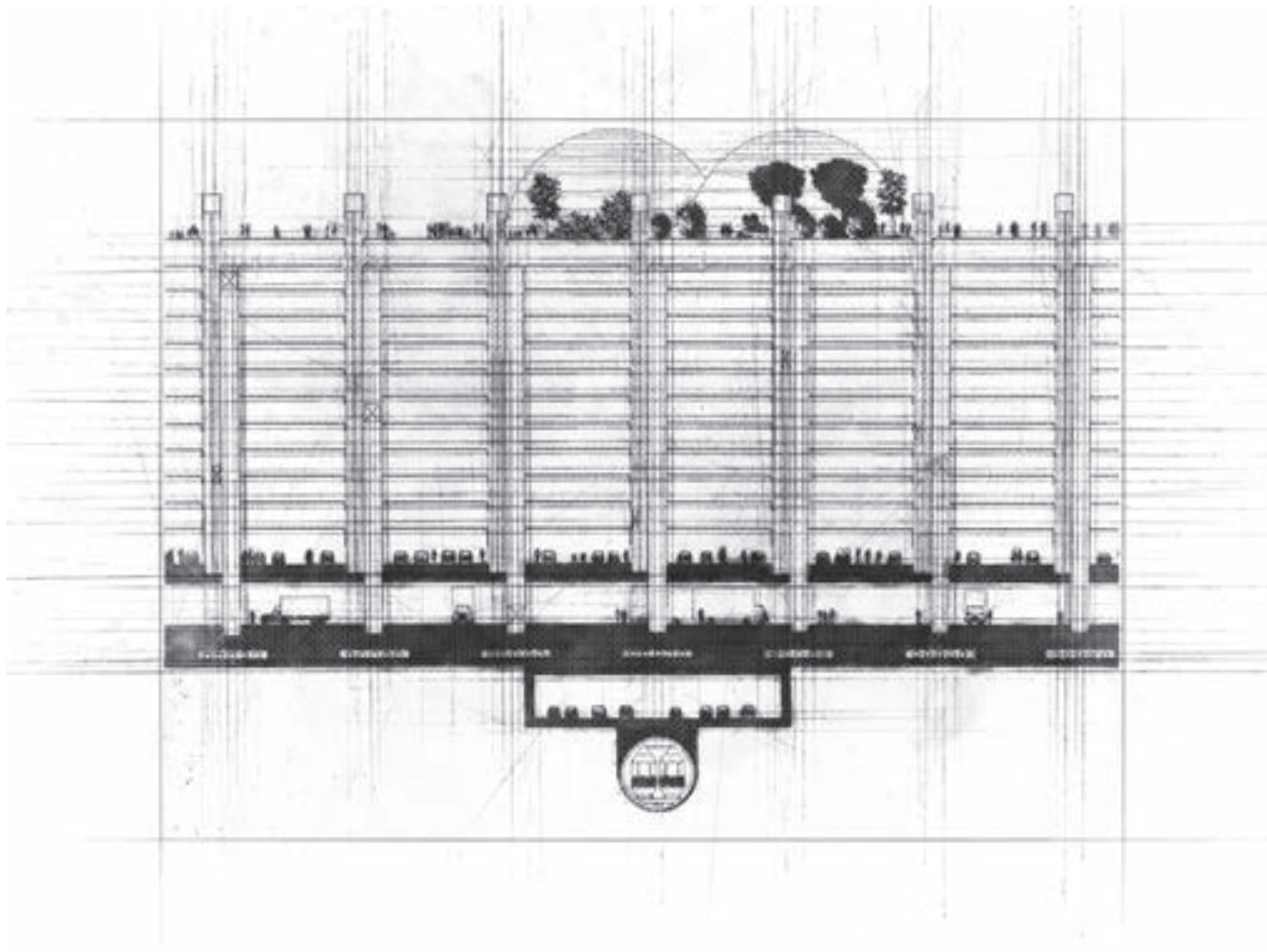




IV - 242 Superstudio, Monumento Continuo, 1969



IV - 243 Archizoom, No-stop City, 1970



IV - 244 Archizoom, No-stop City, 1970

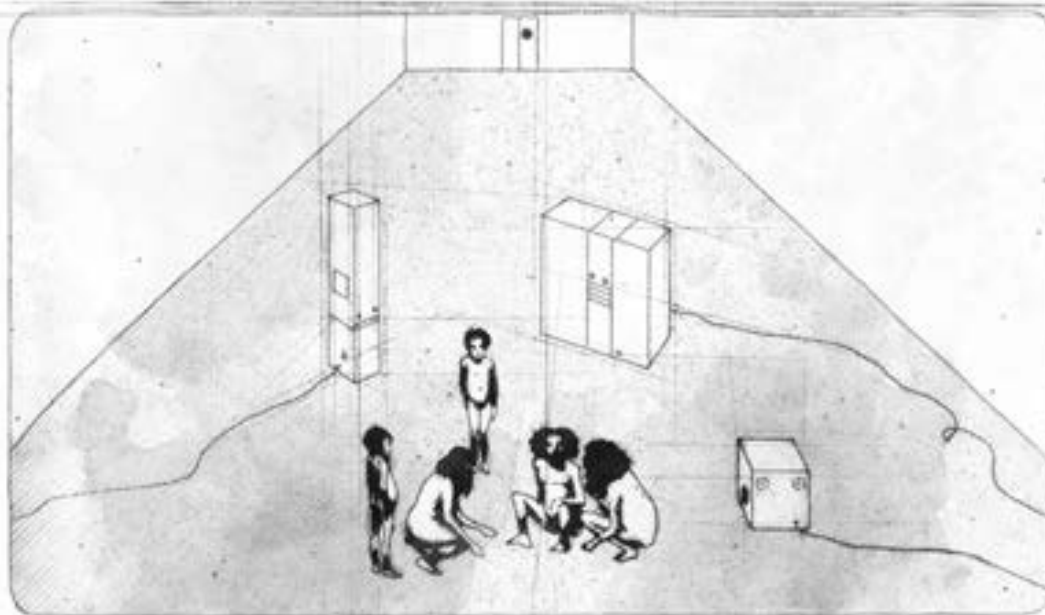


IV - 245 Archigram, Bournemouth Gallery, 1968





IV - 246 Superstudio, Supersuperficie, 1972



IV - 247 Archizoom, No-stop City, 1970



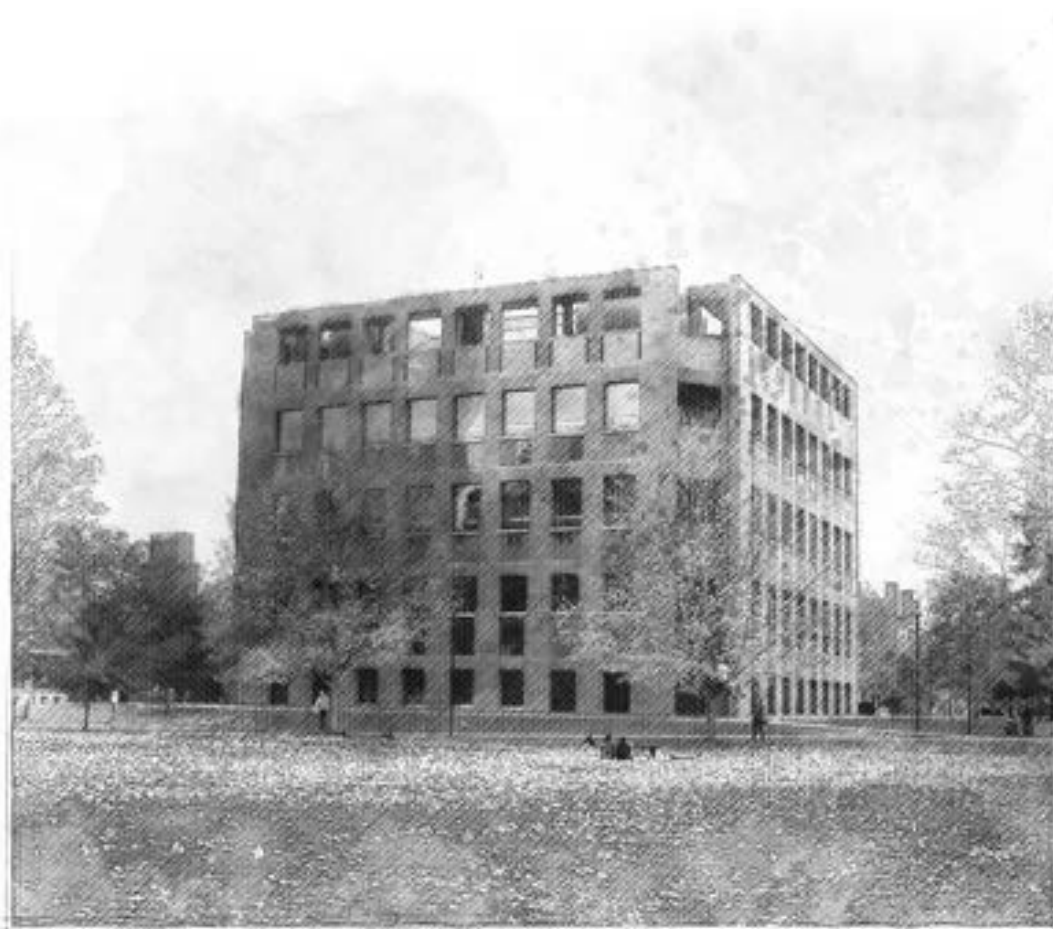
Architecture comes from The Making of a Room  
 The Plan A series of rooms is a place good to live work learn



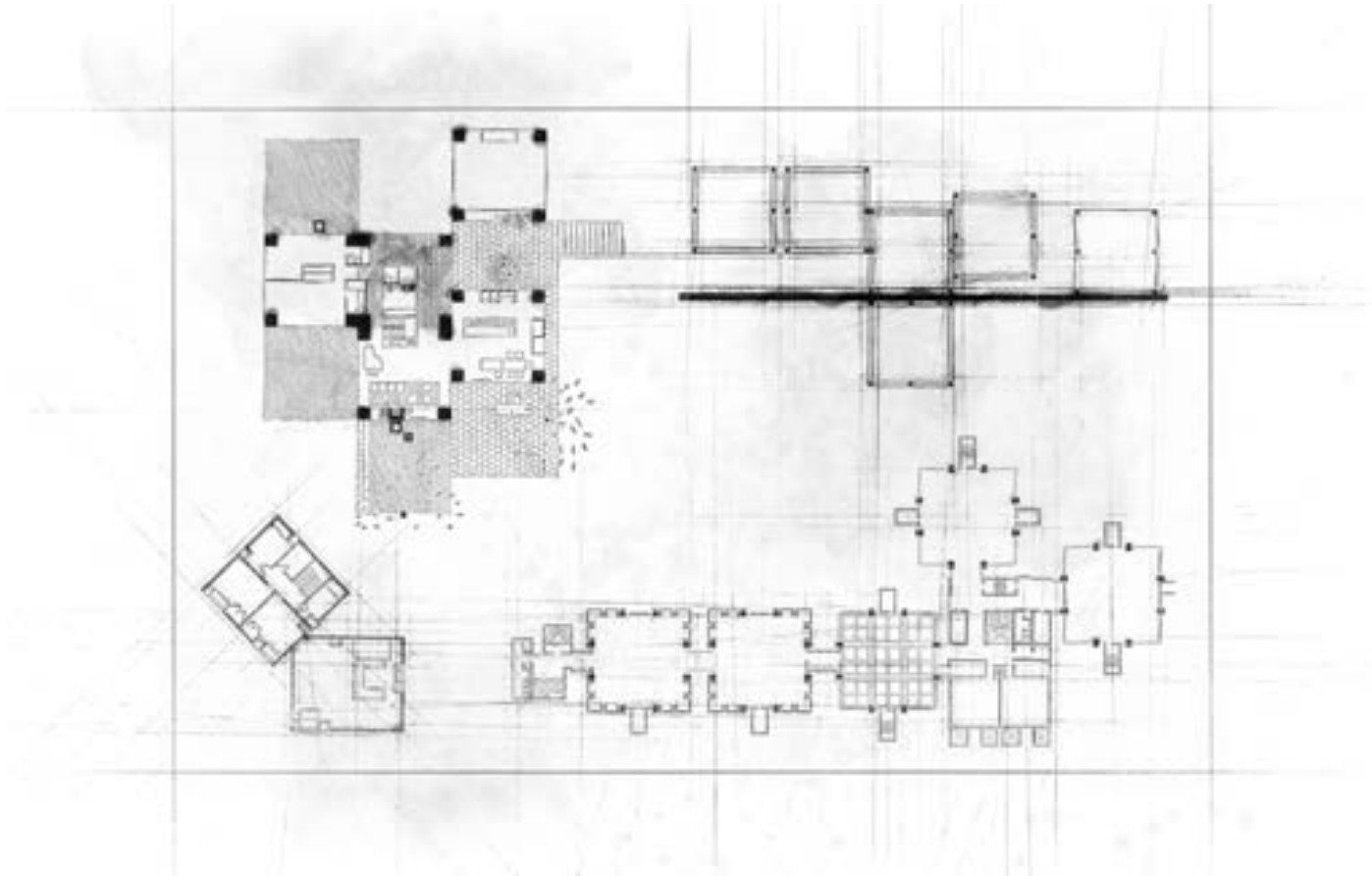
A great American  
 poet once asked the  
 Architect "What's the  
 of the sun does your  
 brain have, what  
 light enters your room  
 as if it were the sun  
 when you are in it  
 under it others the  
 side of the building.

## The Room

is The place of the mind. In a small room one does  
 not say what one would in a large room & in a room with  
 only one other person could be conversing. The vectors of each meet.  
 A room is not a room without natural light. the light of day is the most of  
 the room's light.

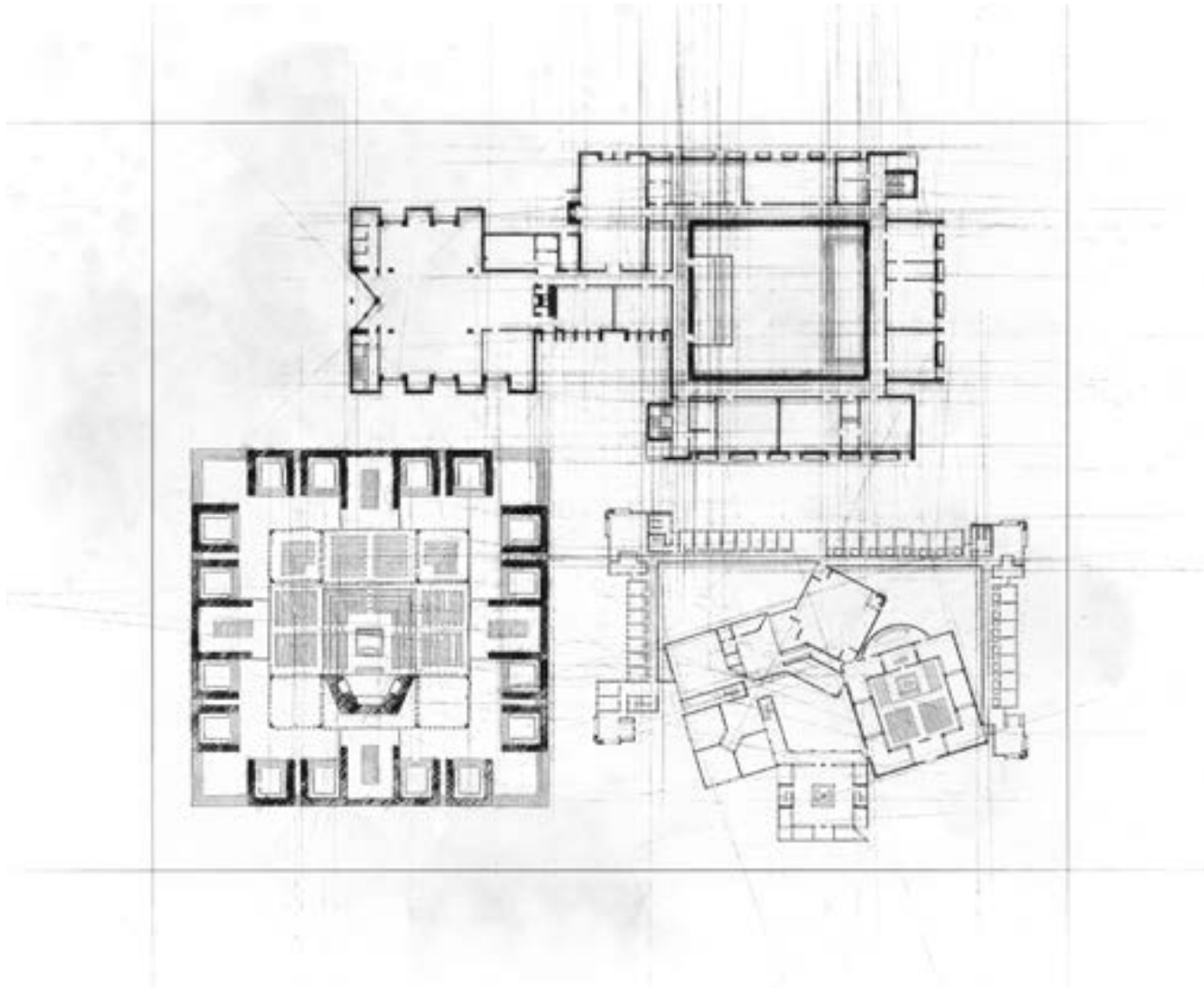


IV - 249 Louis Kahn, Biblioteca Phillips, Exeter, New Hampshire, 1965



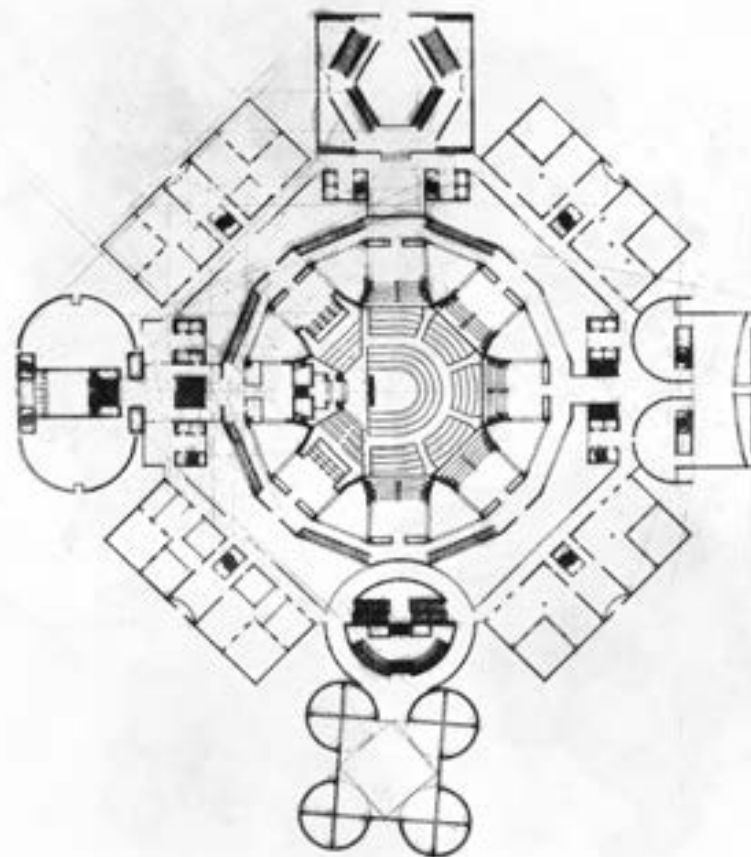
IV - 250 Louis Kahn:

Adler House, 1954; De Vore House, 1954; Fisher House, 1960; Richards Medical Research Laboratories, 1957



IV - 251 Louis Kahn:

Unitarian Church, 1959; Hurva Synagogue, 1968; Dominican Motherhouse, 1965.

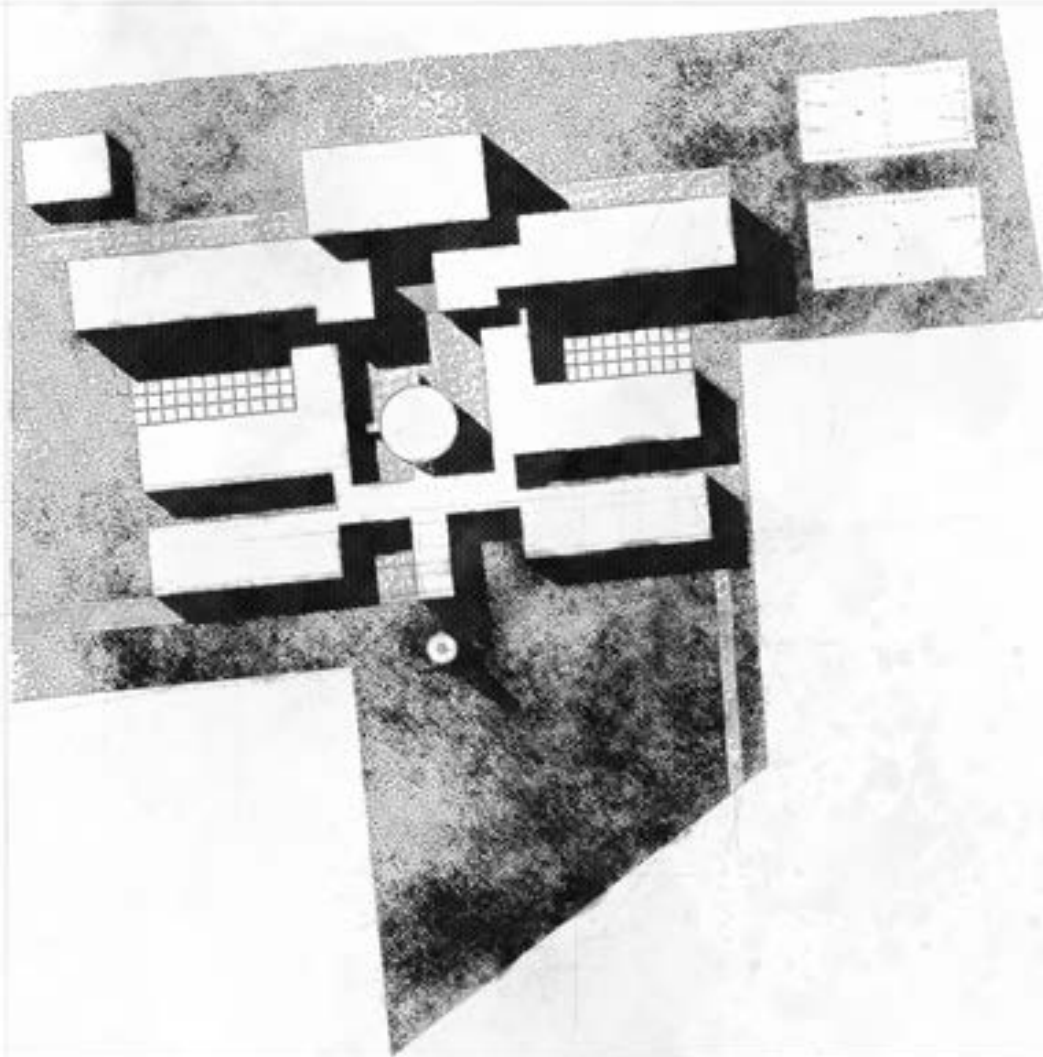


IV - 252 Louis Kahn, Parlamento del Bangladesh, Dacca, 1962

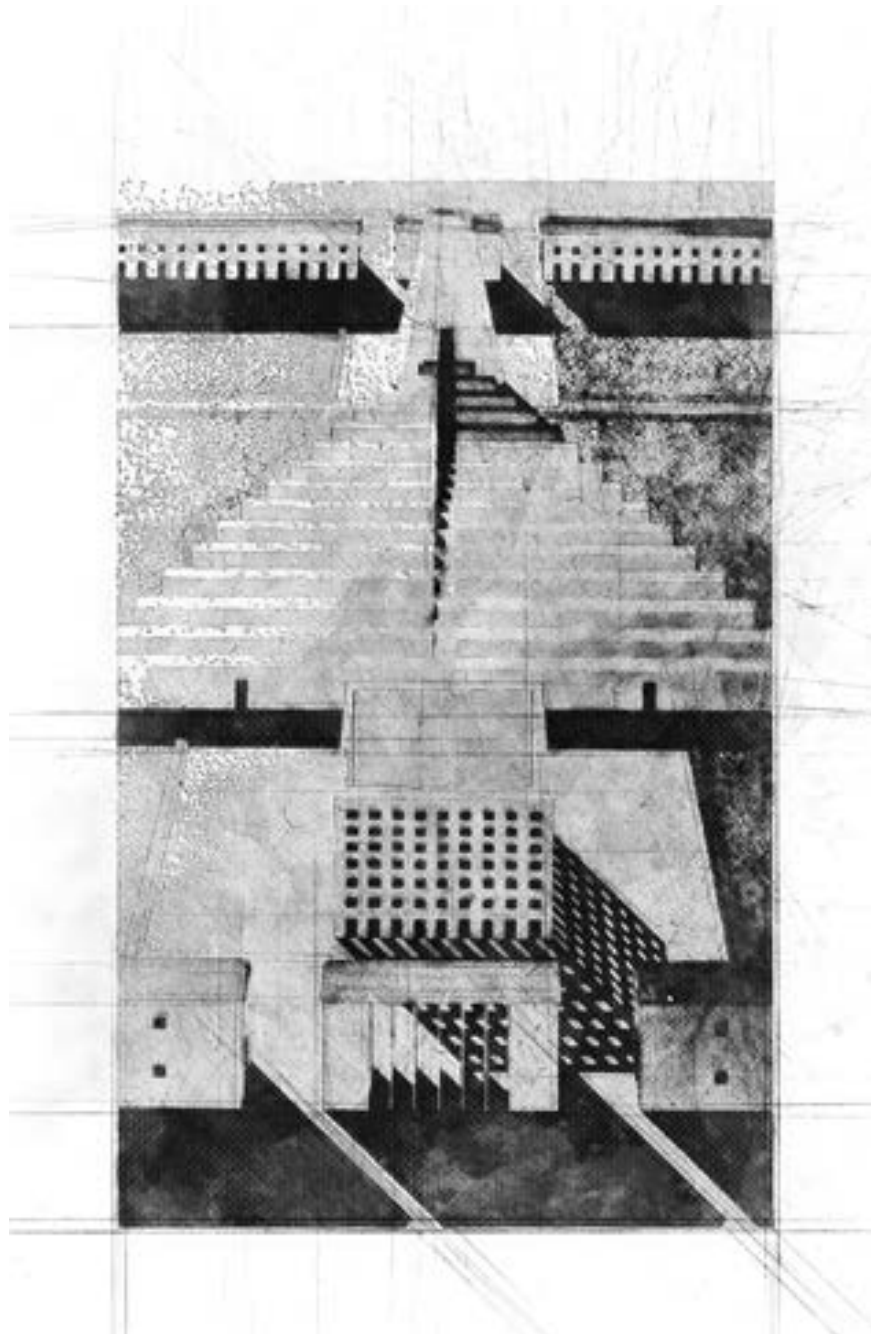


IV - 253 Louis Kahn, Parlamento del Bangladesh, Dacca, 1962

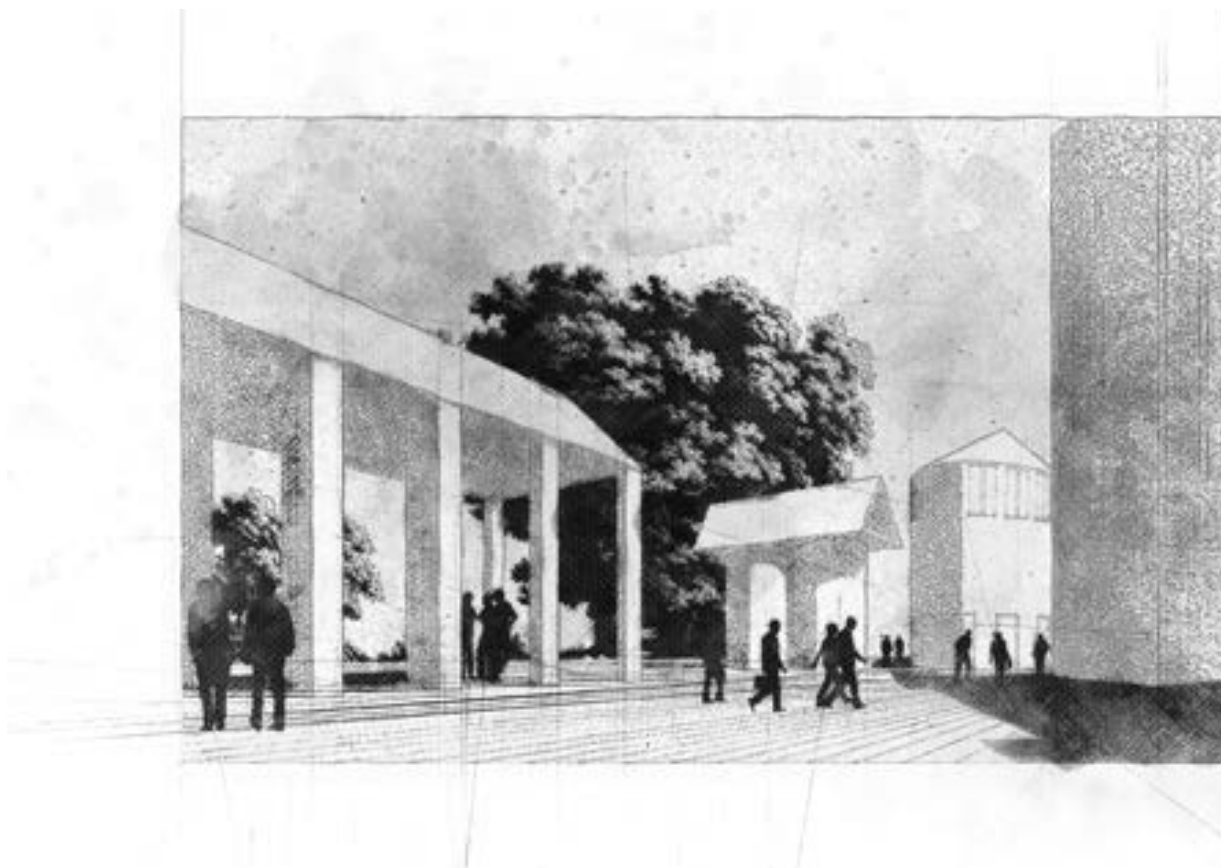




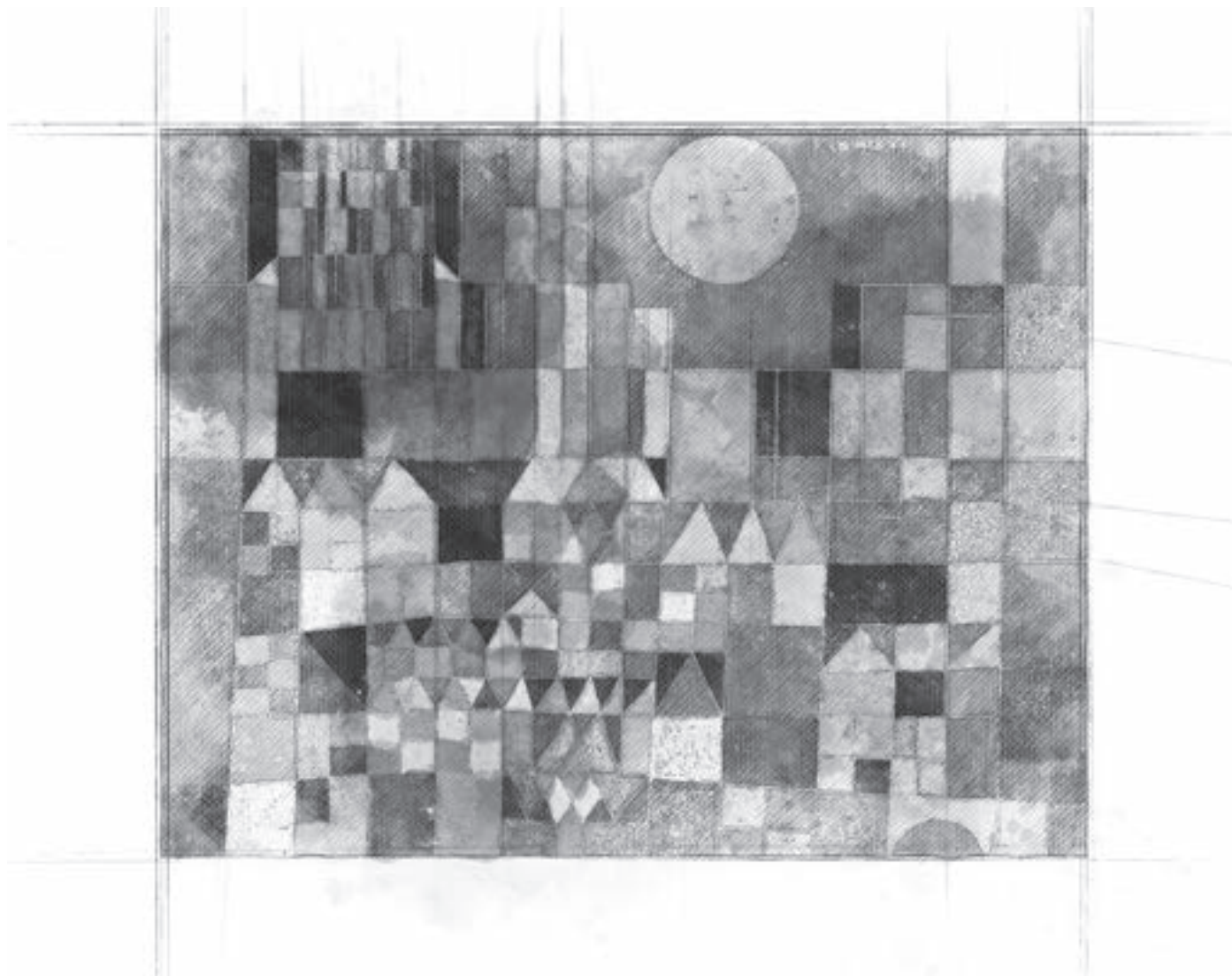
IV - 254 Aldo Rossi, Scuola elementare, Fagnano Olona, 1972



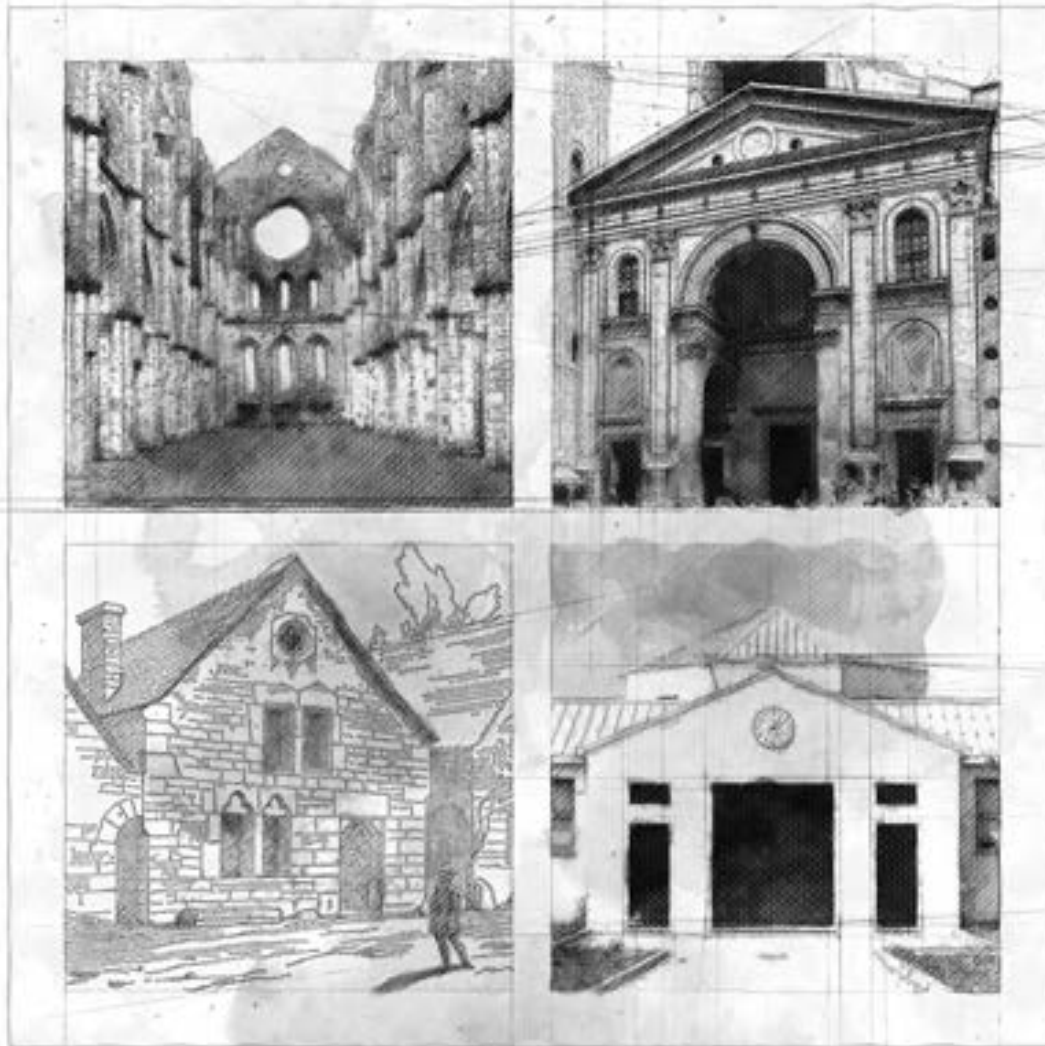
IV - 255 Aldo Rossi, Cimitero di San Cataldo, Modena, 1971



IV - 256 Aldo Rossi, Concorso per Sannazzaro de' Burgondi, 1967

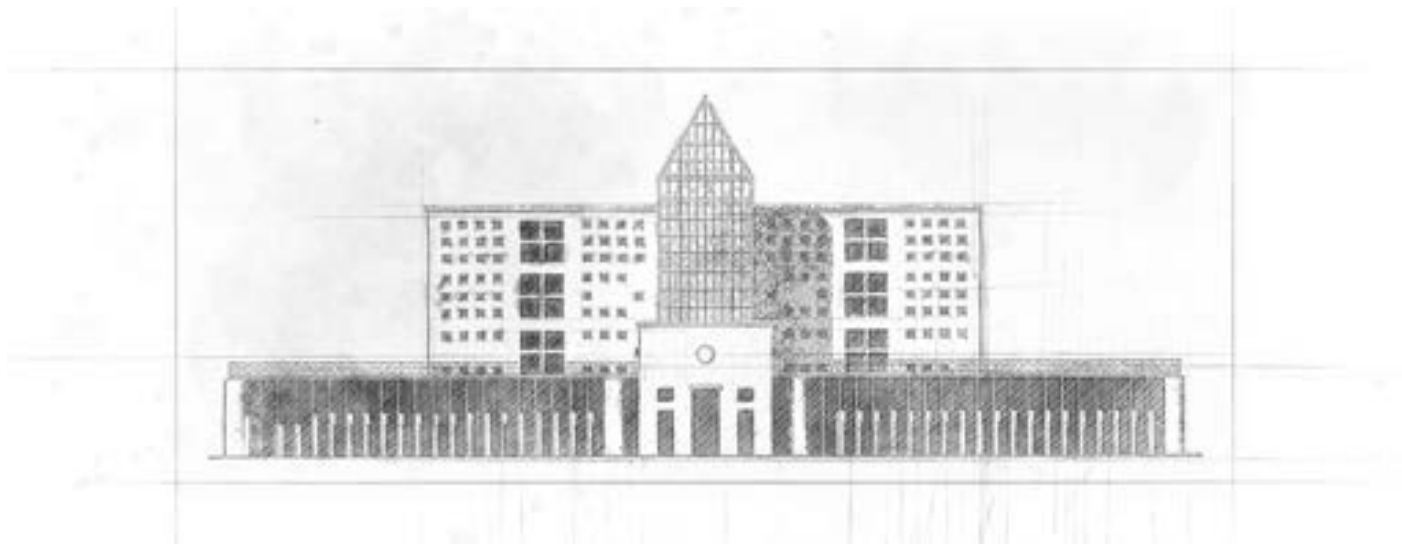


IV - 257 Paul Klee, Il castello e il sole, 1928



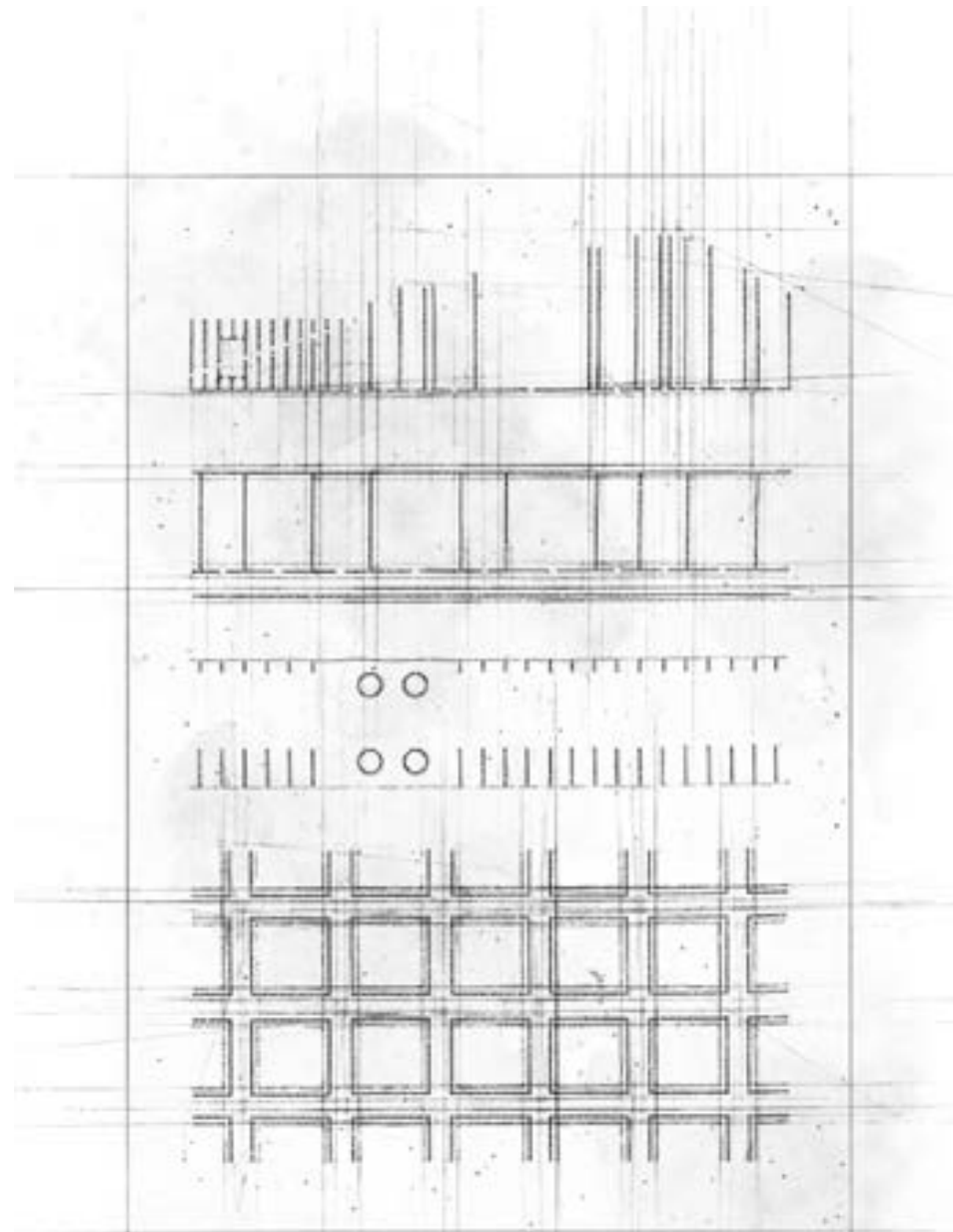
IV - 258 Abbazia di San Galgano, XIII sec.; Sant'Andrea, Mantova, 1472;

Maison médiévale (da Viollett le Duc, Dictionnaire raisonné); Aldo Rossi, Scuola media a Broni, 1979

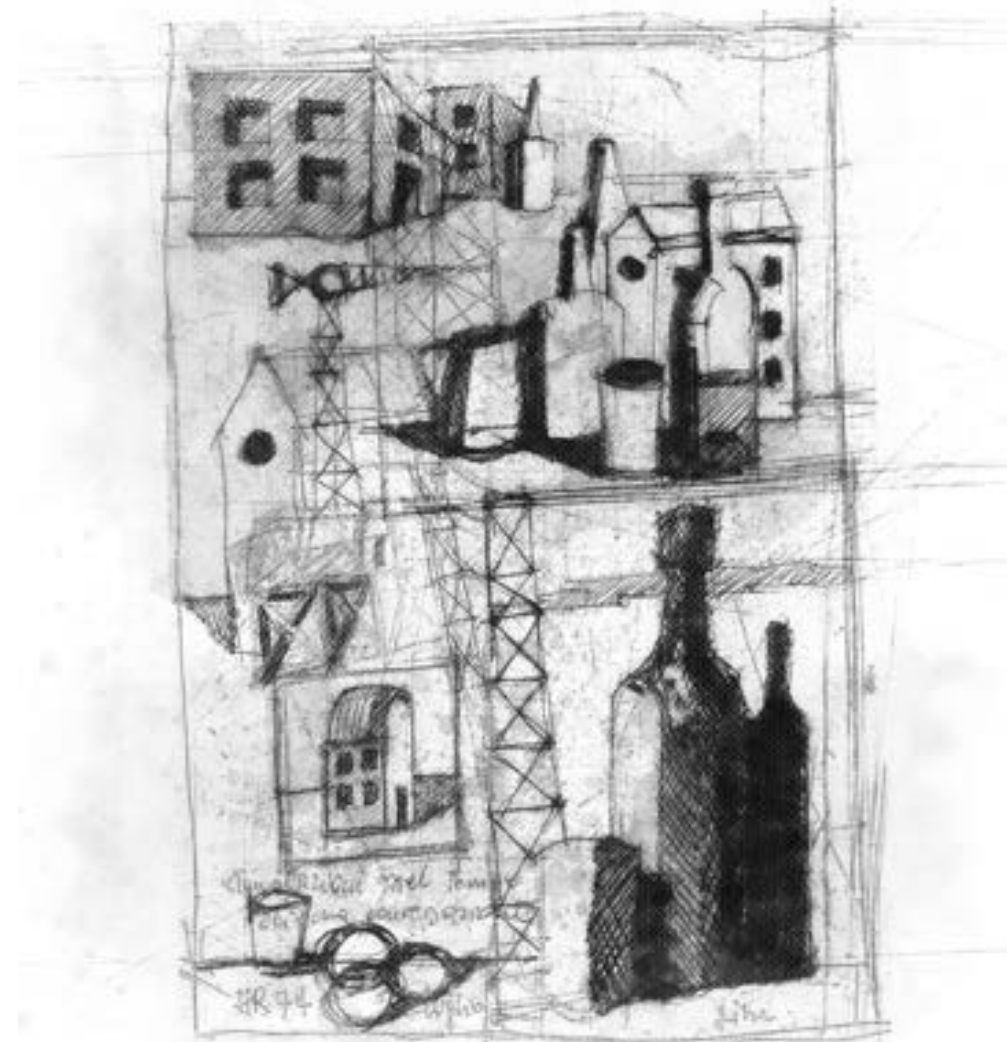


IV - 259 Aldo Rossi, Landesbibliothek, Karlsruhe, 1979

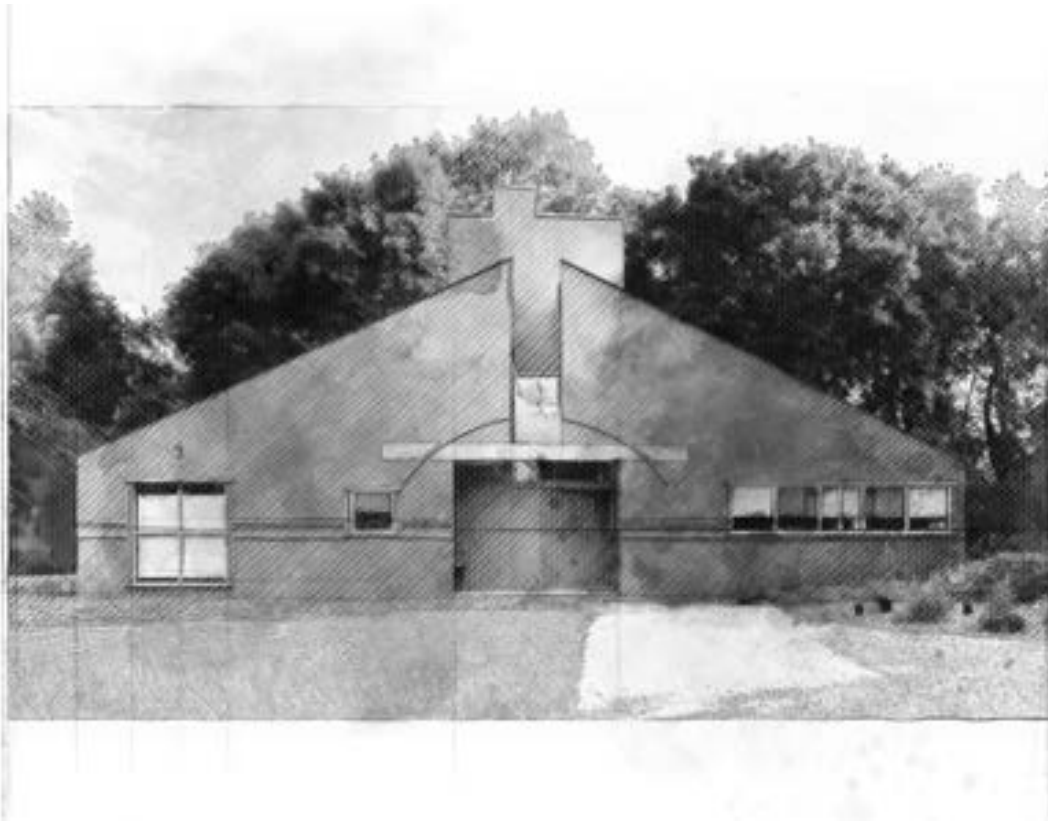




IV - 260 Aldo Rossi, Schemi tipologici (da Lotus 7, 1970)



IV - 261 Aldo Rossi, "Annotazioni nel tempo di una conversazione", 1974



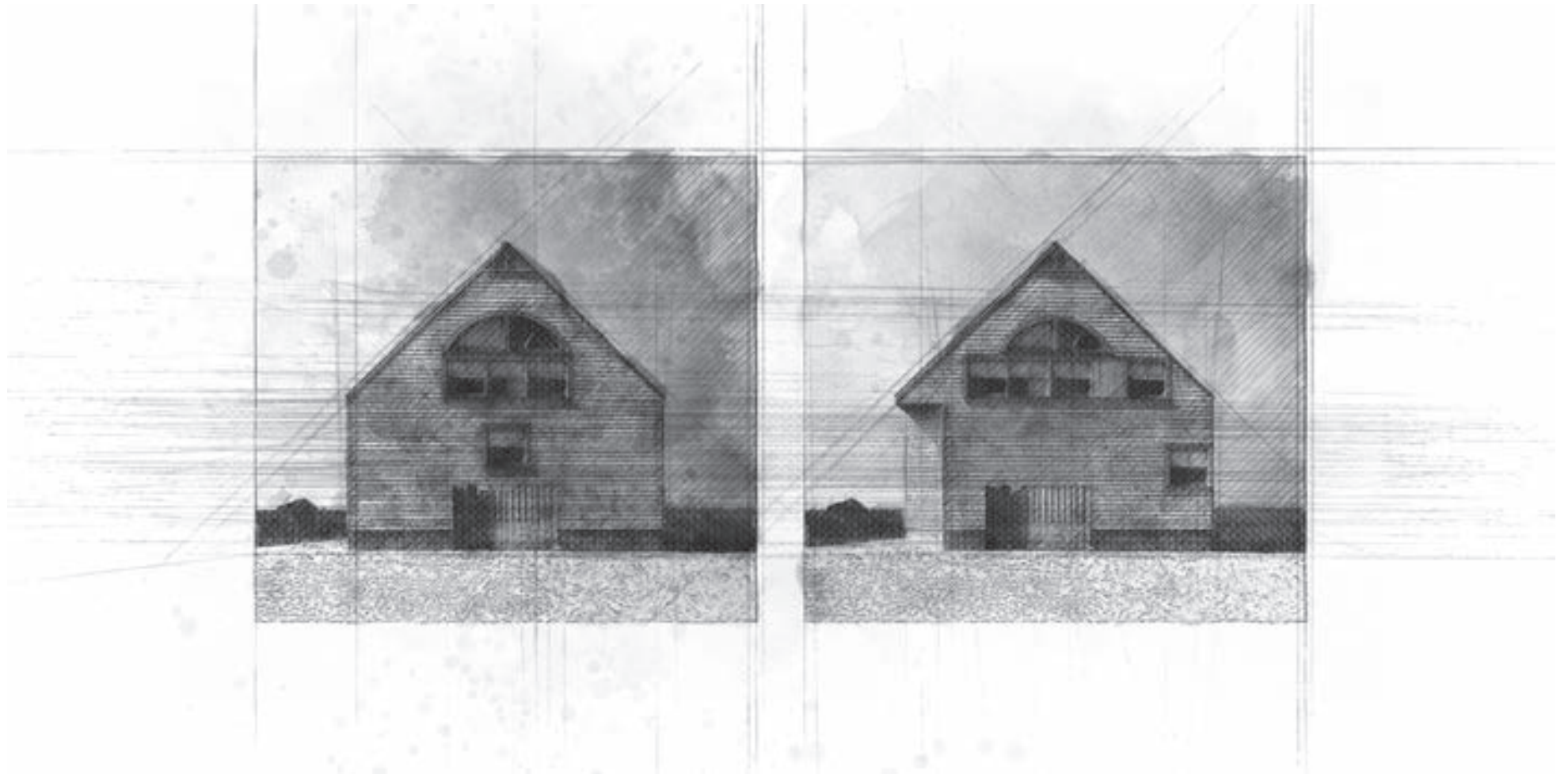
IV - 262 Robert Venturi, Vanna Venturi House, Philadelphia, 1962



IV - 263 Robert Venturi, "I Am a House", 2006



IV - 264 Robert Venturi, Vanna Venturi House, Philadelphia, 1962

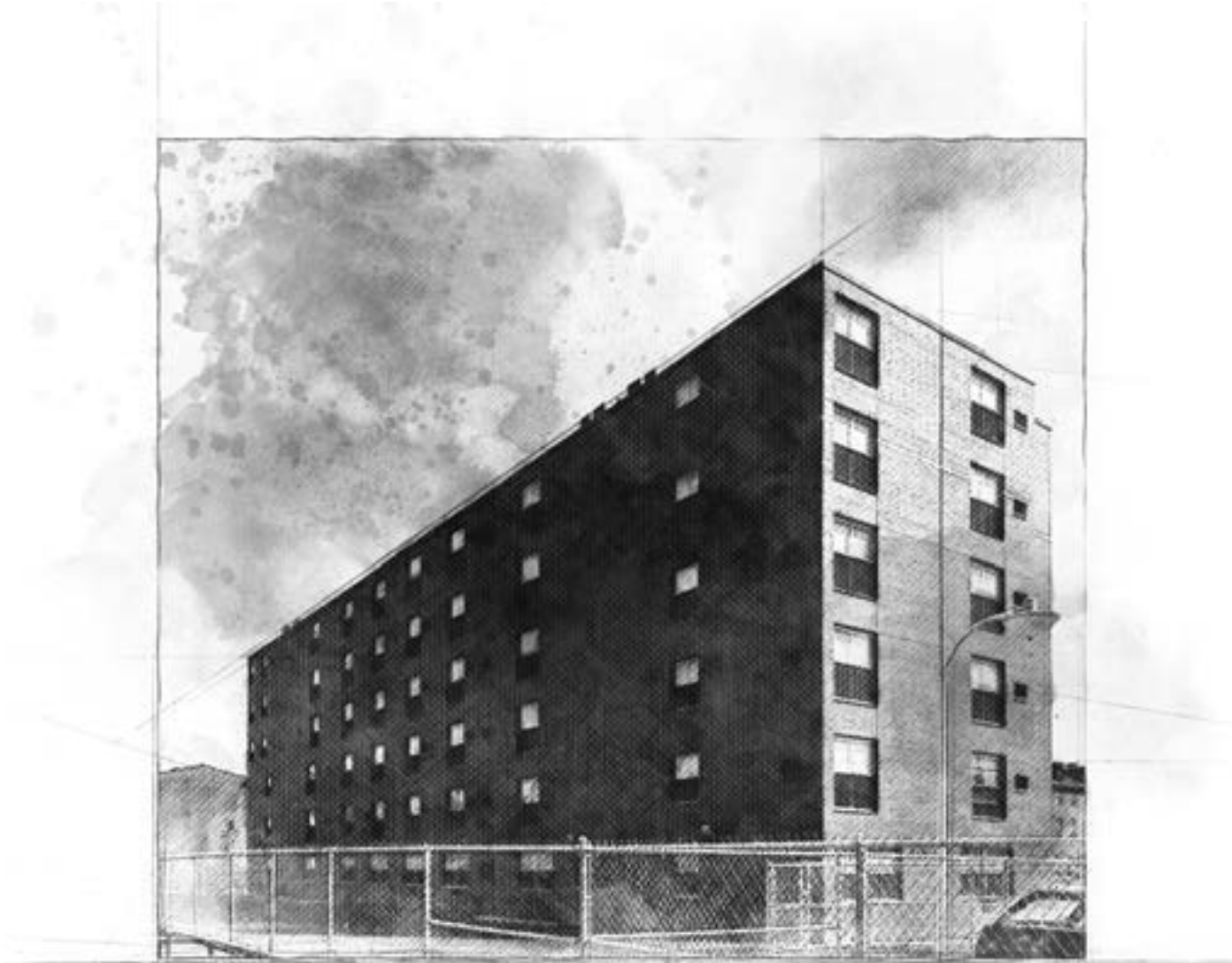


IV - 265 Robert Venturi, Trubek House, Nantucket Island, 1972





IV - 266 Robert Venturi, Wislocki House, Nantucket Island, 1972



IV - 267 Robert Venturi, Guild House, retro, Philadelphia, 1964

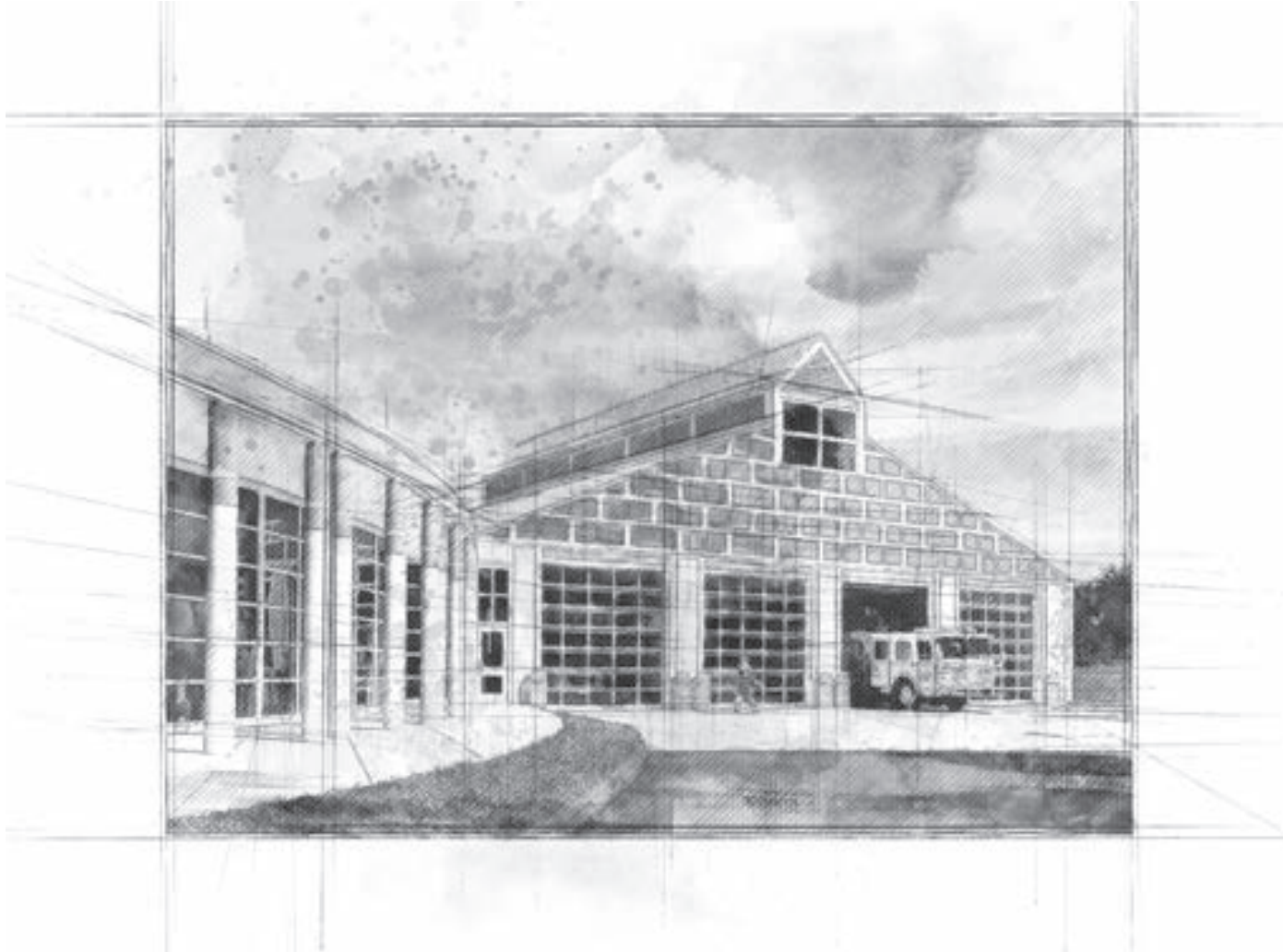


IV - 268 Robert Venturi, Guild House, fronte, Philadelphia, 1964



IV - 269 Robert Venturi, Ski House, Vail, Colorado, 1977





IV - 270 Robert Venturi, Reedy Creek Headquarters and Fire Station, Celebration, Florida, 1996

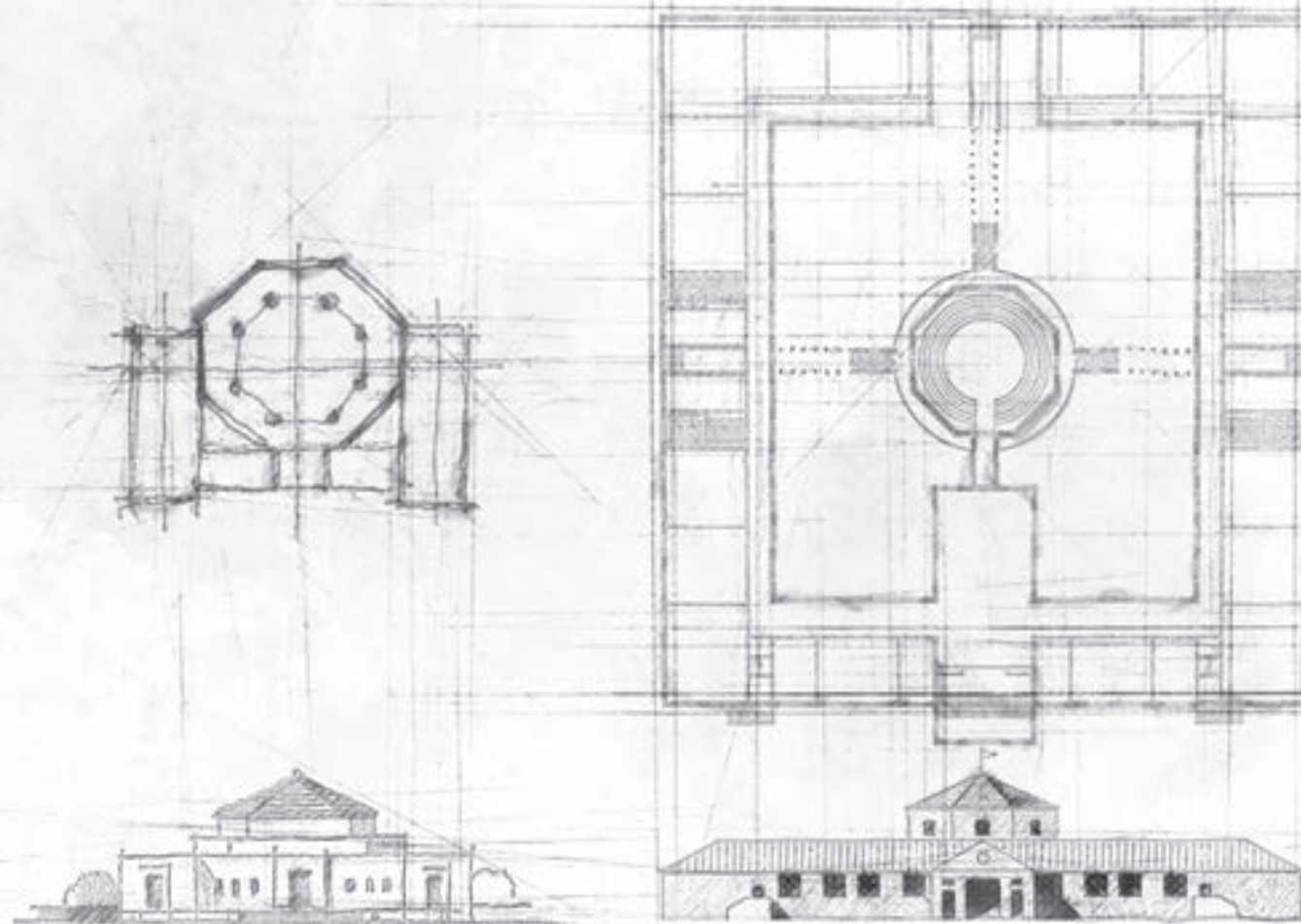


IV - 271 Robert Venturi, Eclectic House Façade, 1977



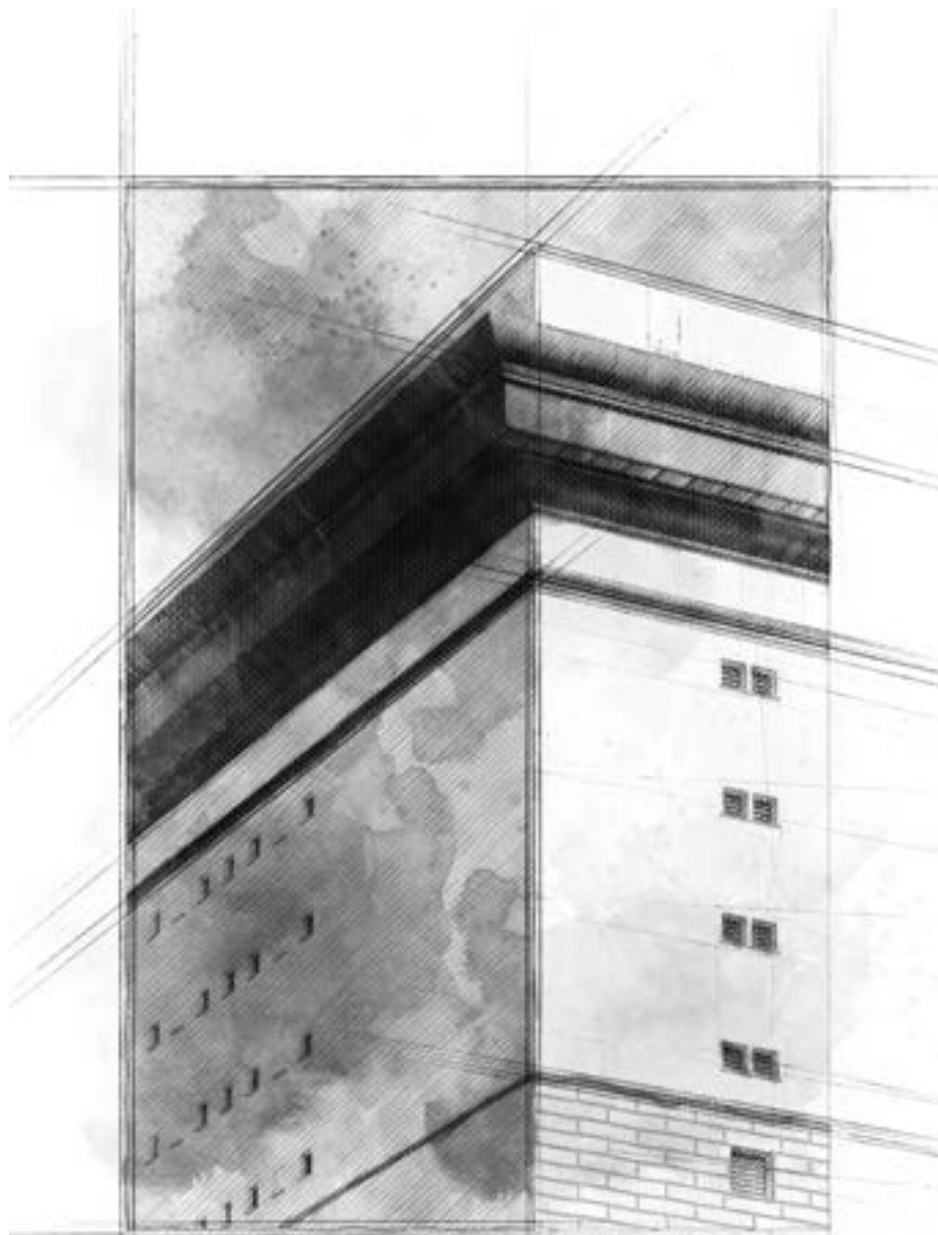


IV - 272 Aldo Rossi, Casa sulla Kochstrasse, Berlino, 1981



IV - 273 Ernest Pickering, "Parti" (da Architectural Design, pag. 309)

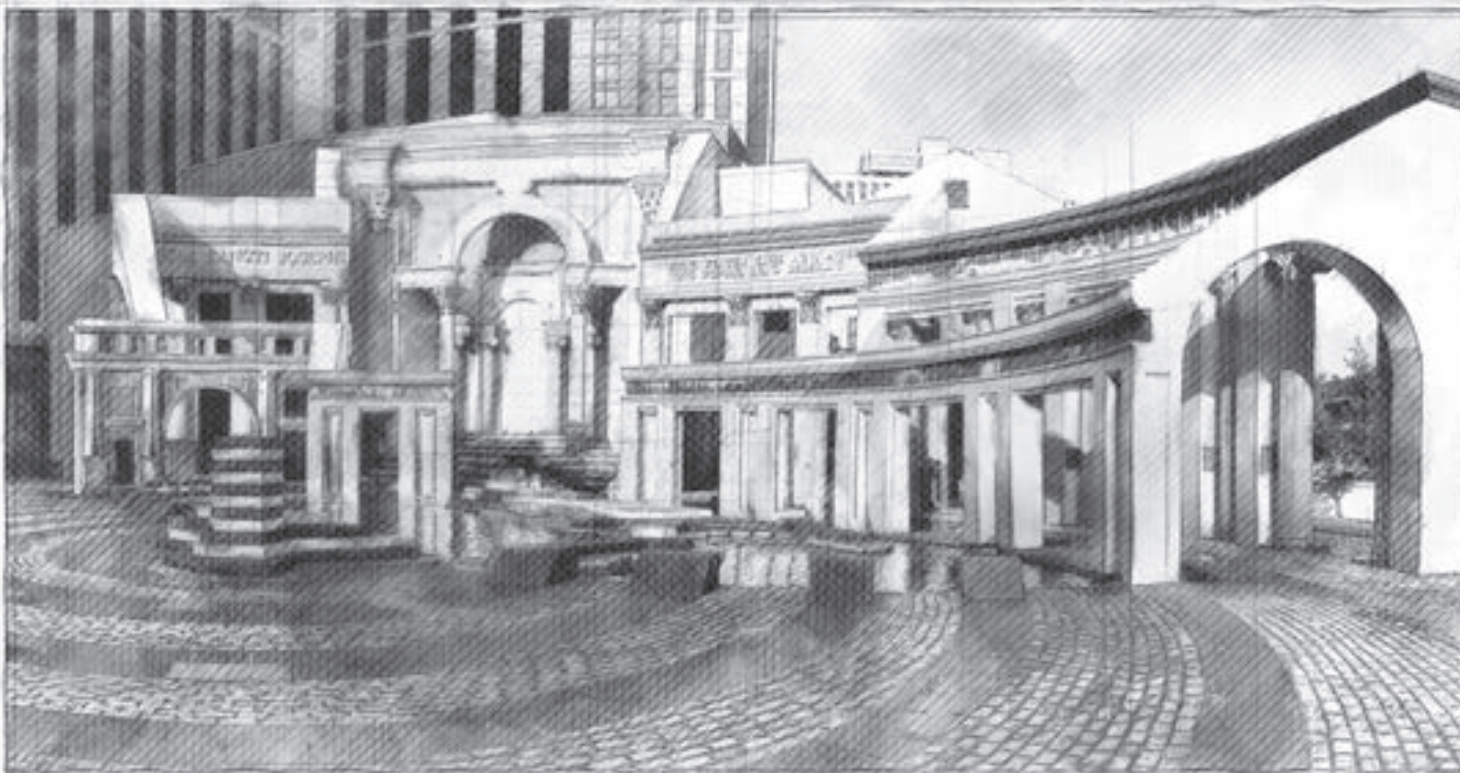
Aldo Rossi, Scuola media a Broni, 1979



IV - 274 Aldo Rossi, Teatro Carlo Felice, Genova, 1982



IV - 275 Aldo Rossi, Quartiere Schützenstraße, Berlino, 1995



IV - 276 Charles Moore, Piazza d'Italia, New Orleans, 1978





IV - 277 Michael Graves, Team Disney Building, Burbank, California, 1986





IV - 278 Leon Krier, Atlantis, Tenerife, 1988

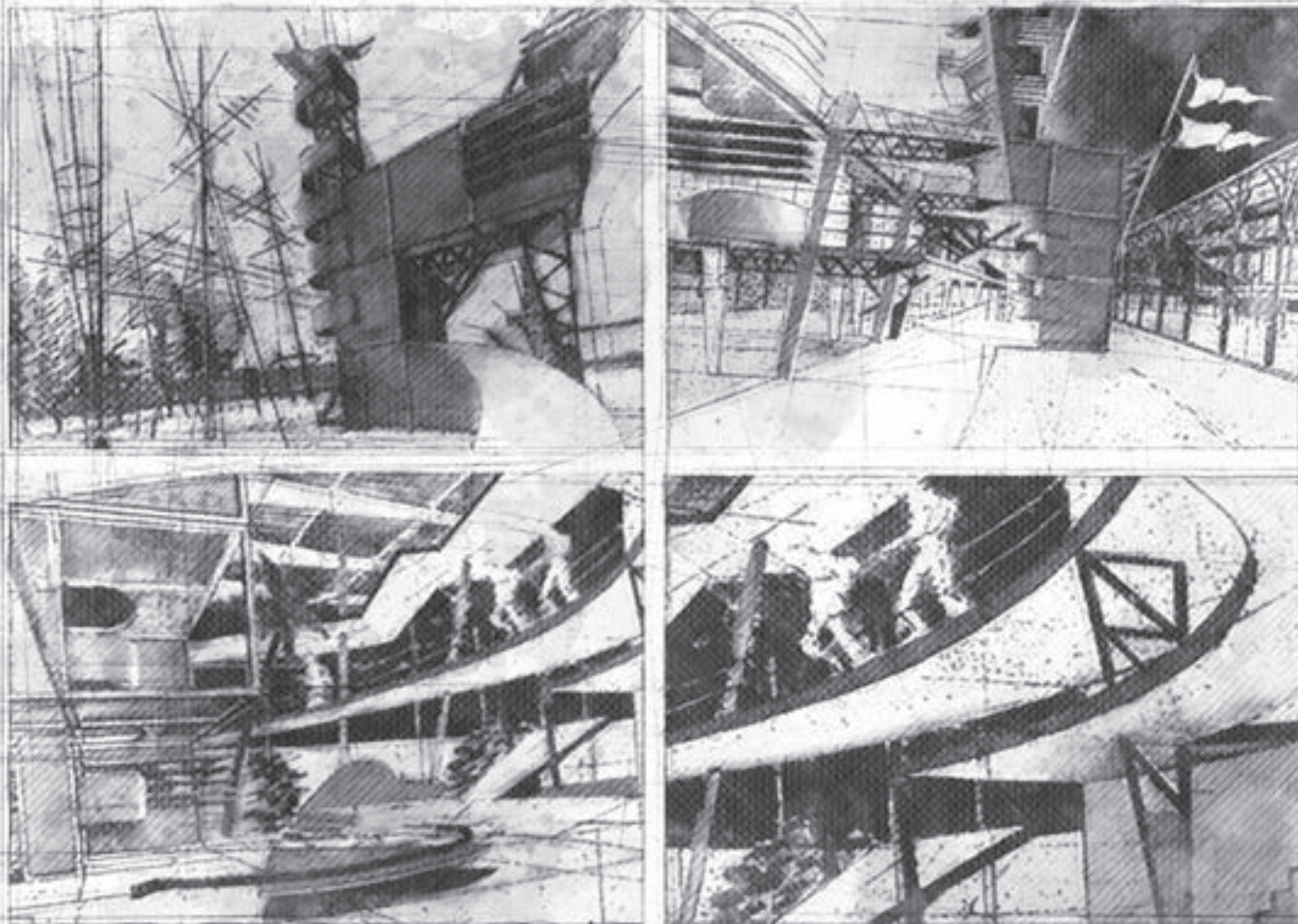


IV - 279 Quinlan Terry, Brentwood Cathedral, Essex, 1989

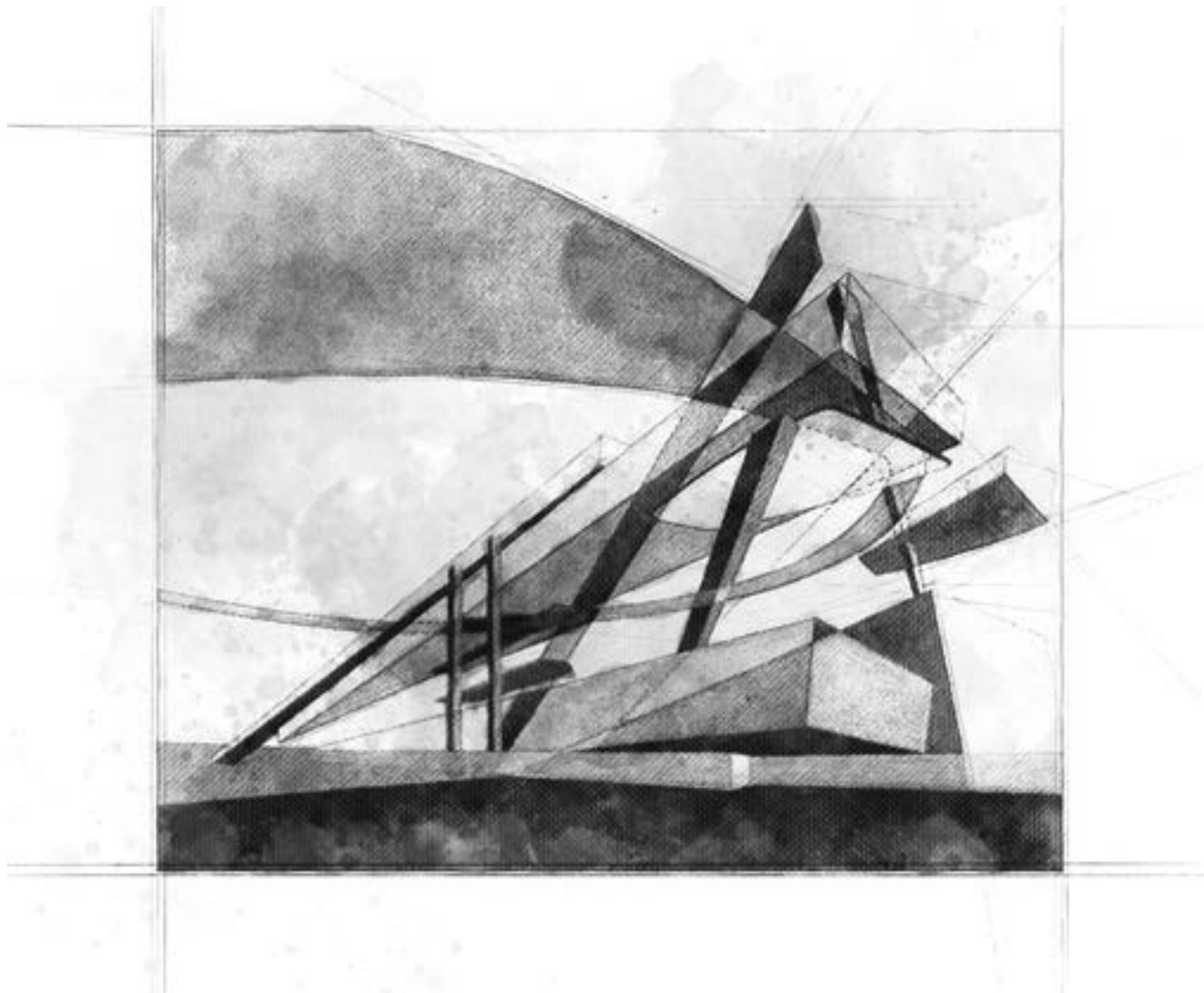


IV - 280 Duane Hanson, Tourists, 1970

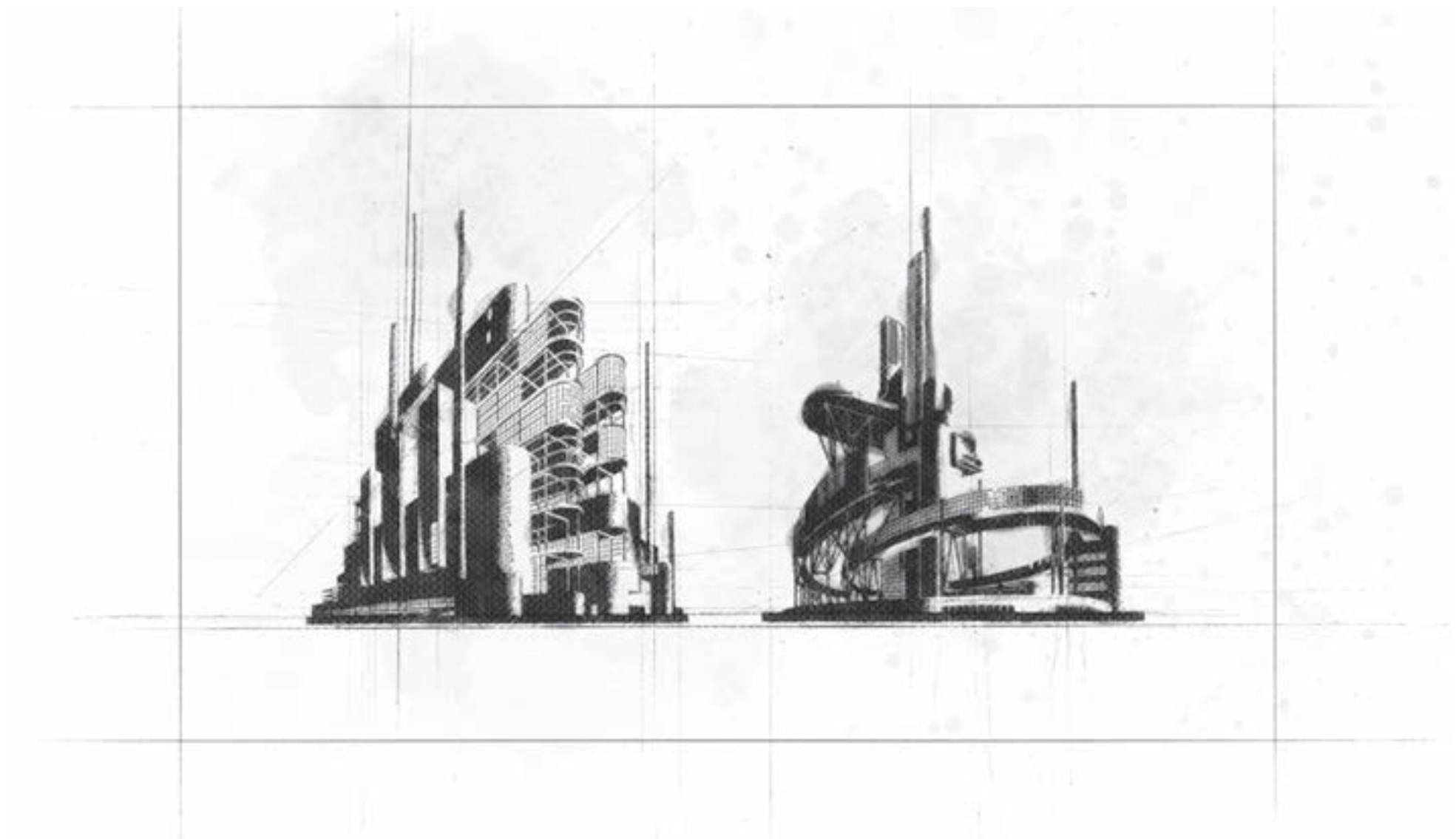




IV - 281 Bernard Tschumi, Parco di La Villette, Parigi, 1982

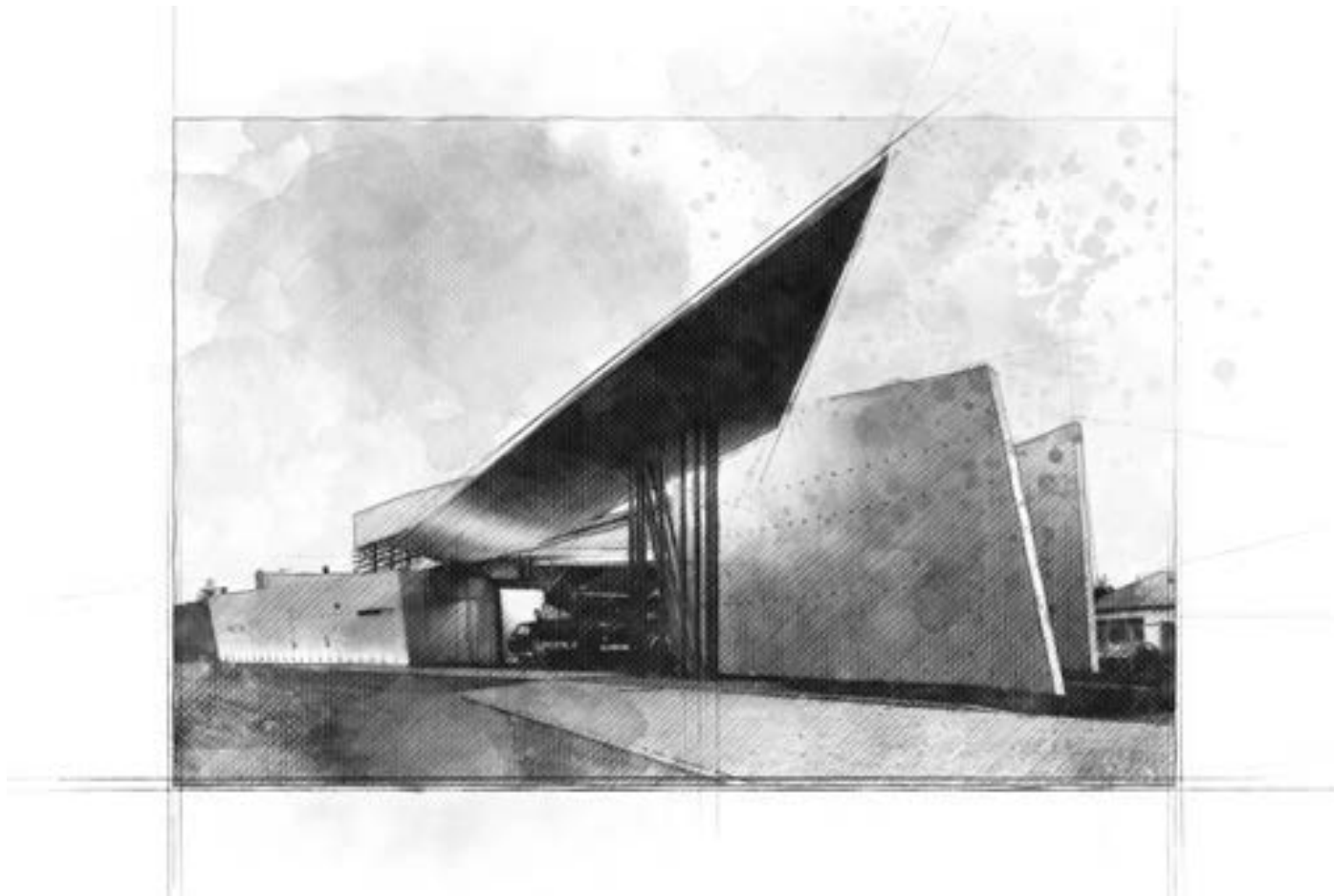


IV - 282 Zaha Hadid, Peak Leisure Club, Hong Kong, 1982

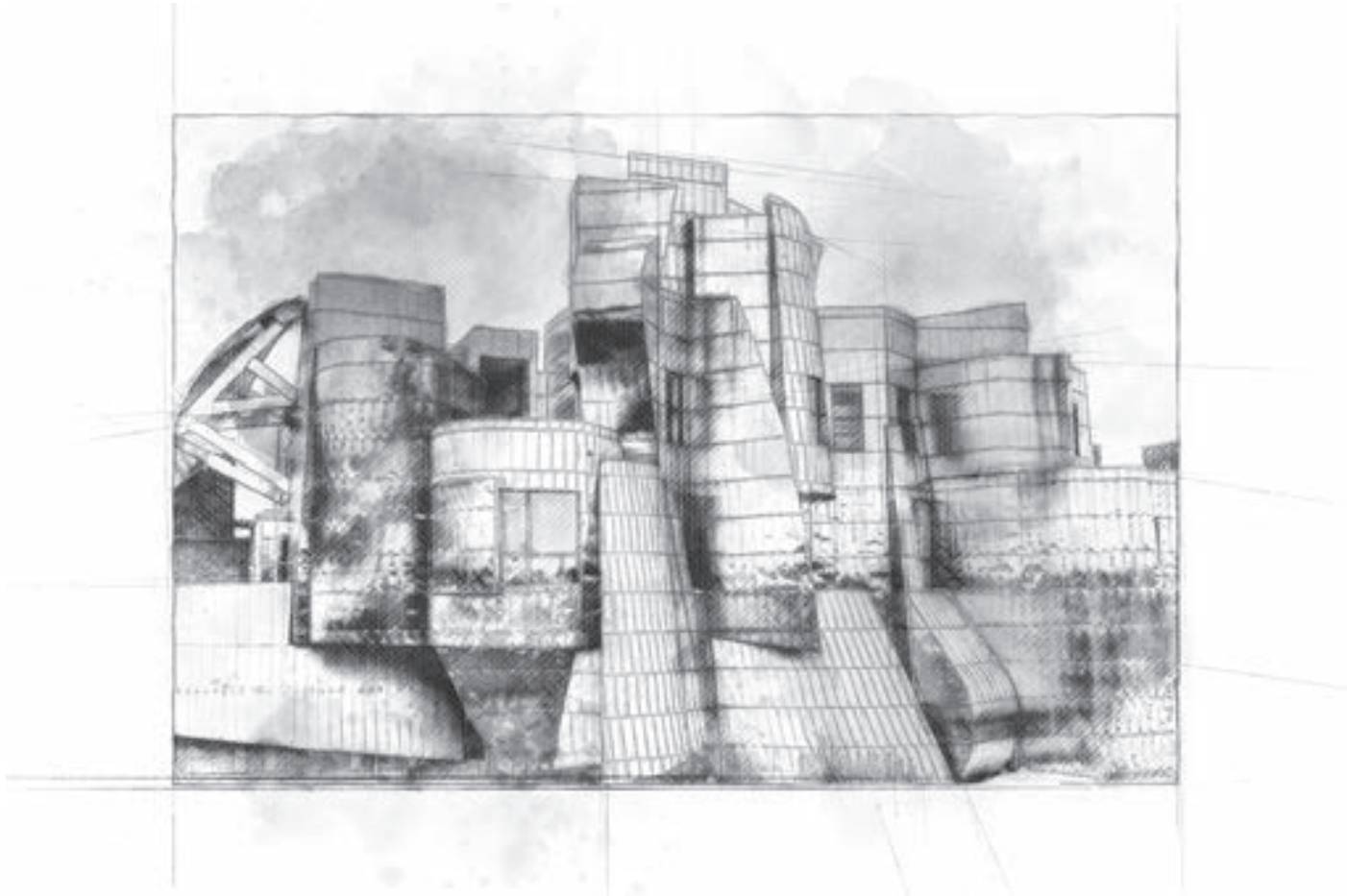


IV - 283 Yakov Chernikhov, *Fantasie Architettoniche*, 1933





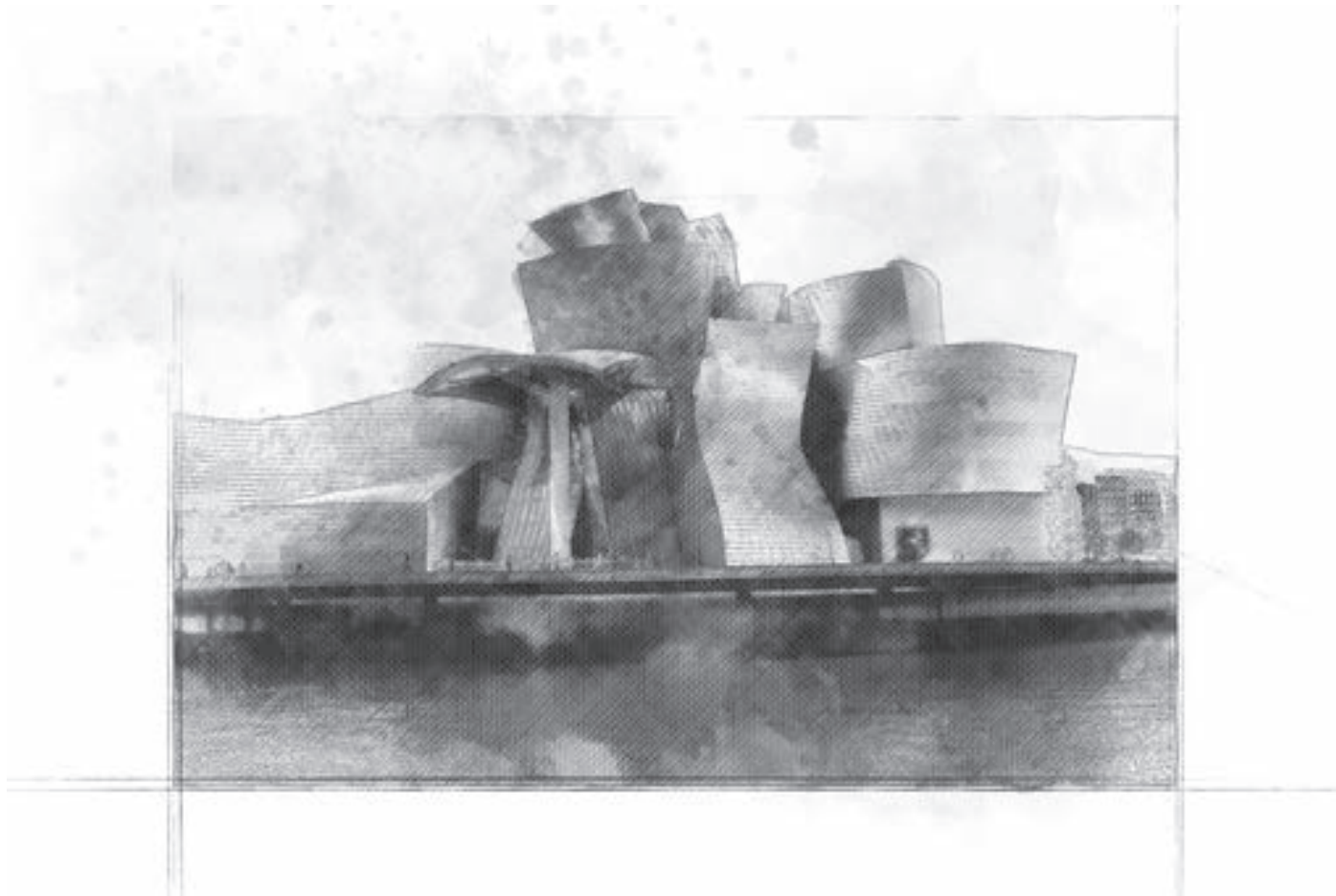
IV - 284 Zaha Hadid, Vitra Fire Station, Weil am Rhein, 1991



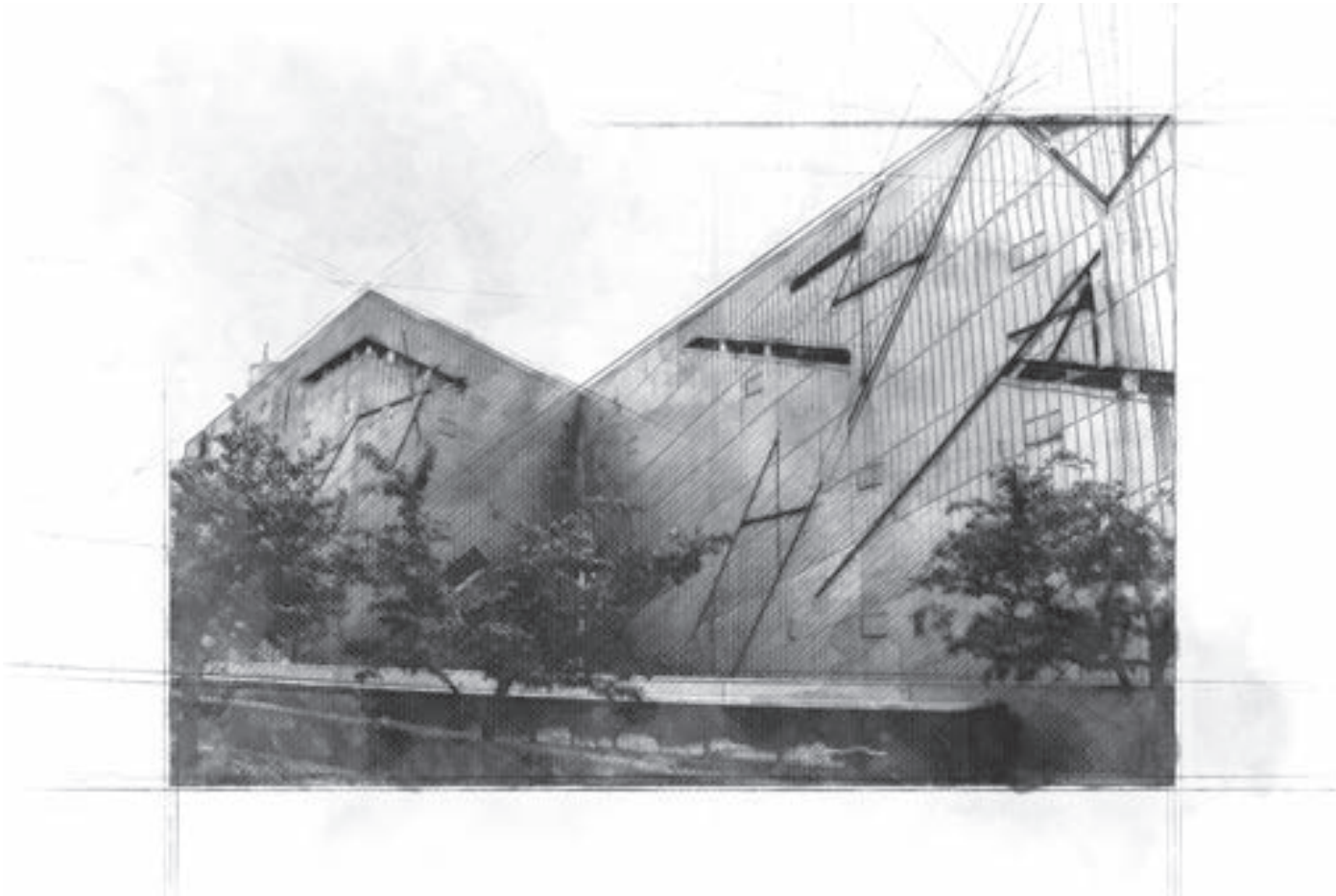
IV - 285 Frank Gehry, Weisman Art Museum, Minneapolis, 1992



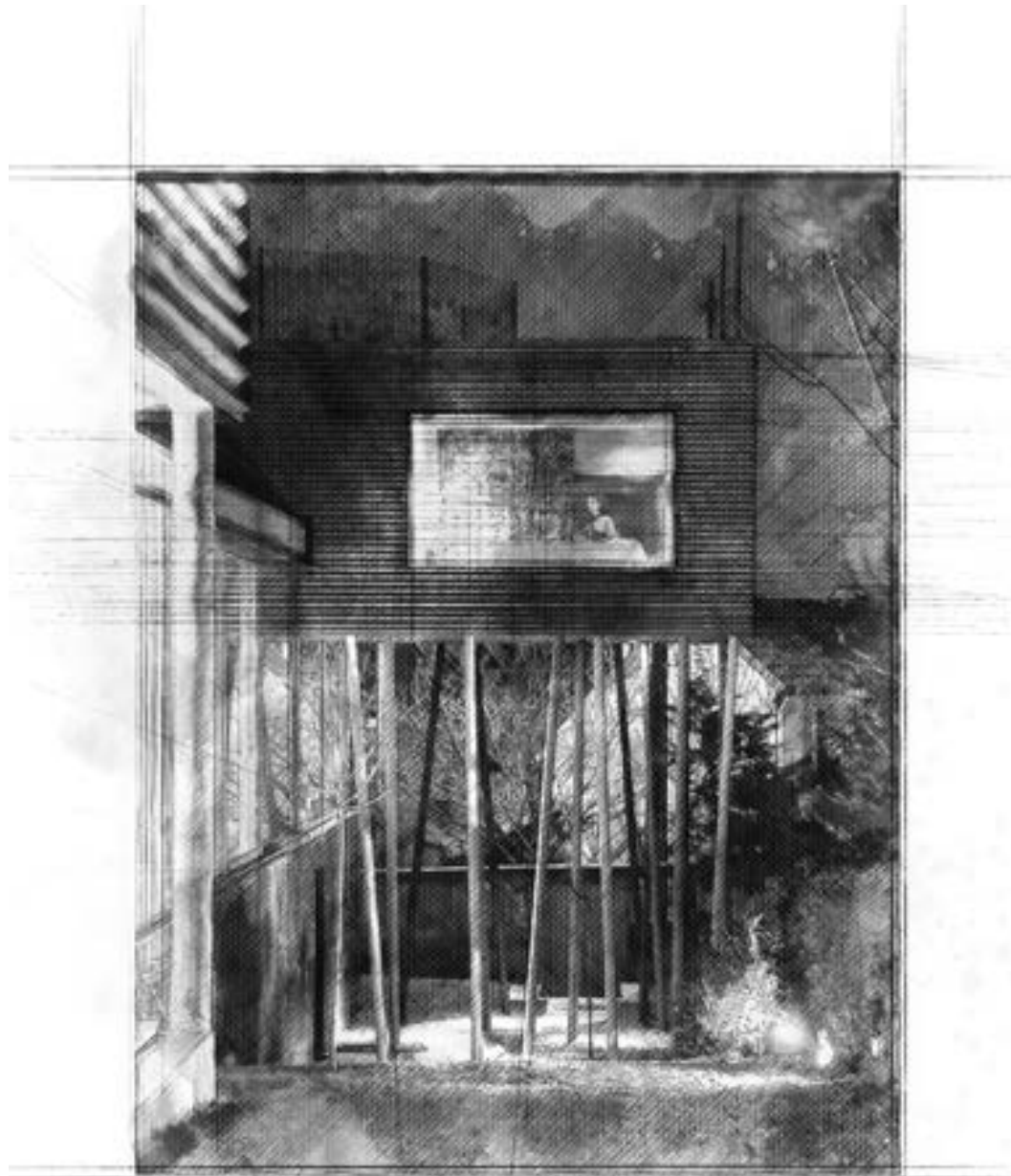
IV - 286 Gino Severini, Mare = Ballerina, 1914



IV - 287 Frank Gehry, Solomon Guggenheim Museum, Bilbao, 1992

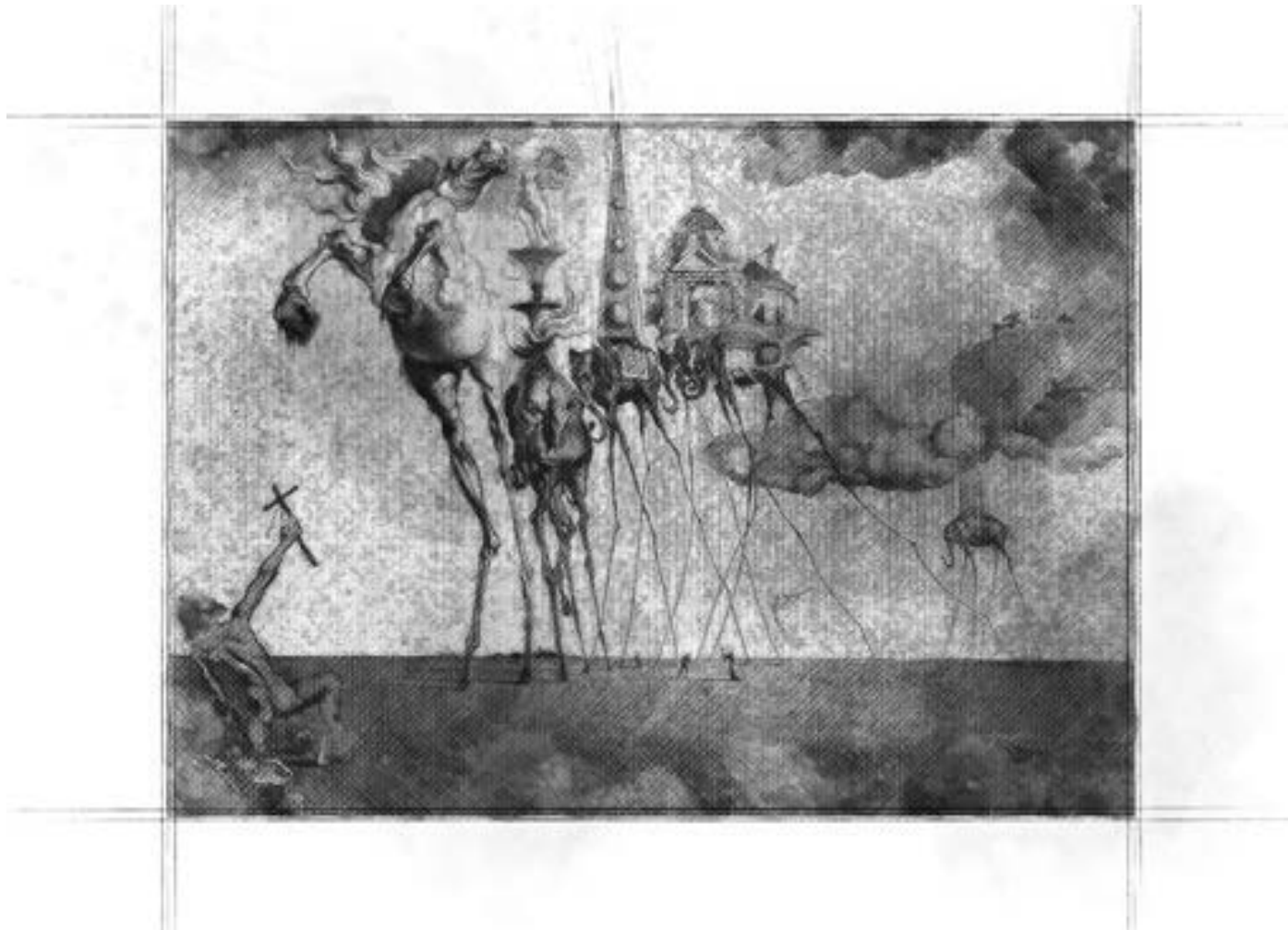


IV - 288 Daniel Libeskind, Museo Ebraico, Berlino, 2010



IV - 289 Rem Koolhaas, Villa dall'Ava, Saint Cloud, 1991

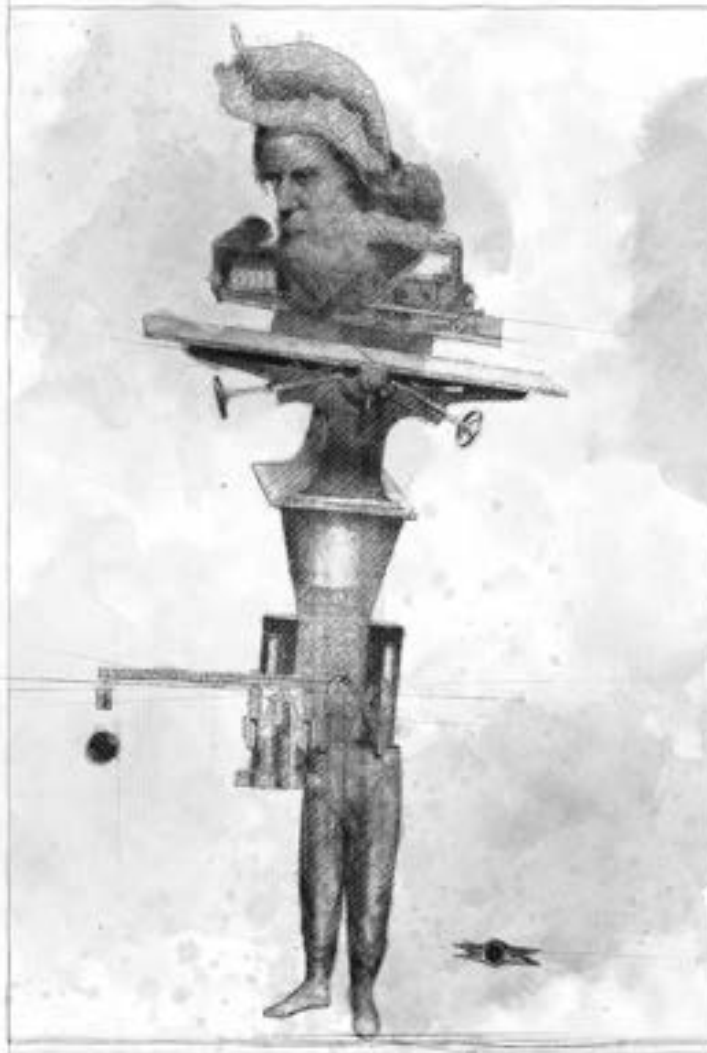




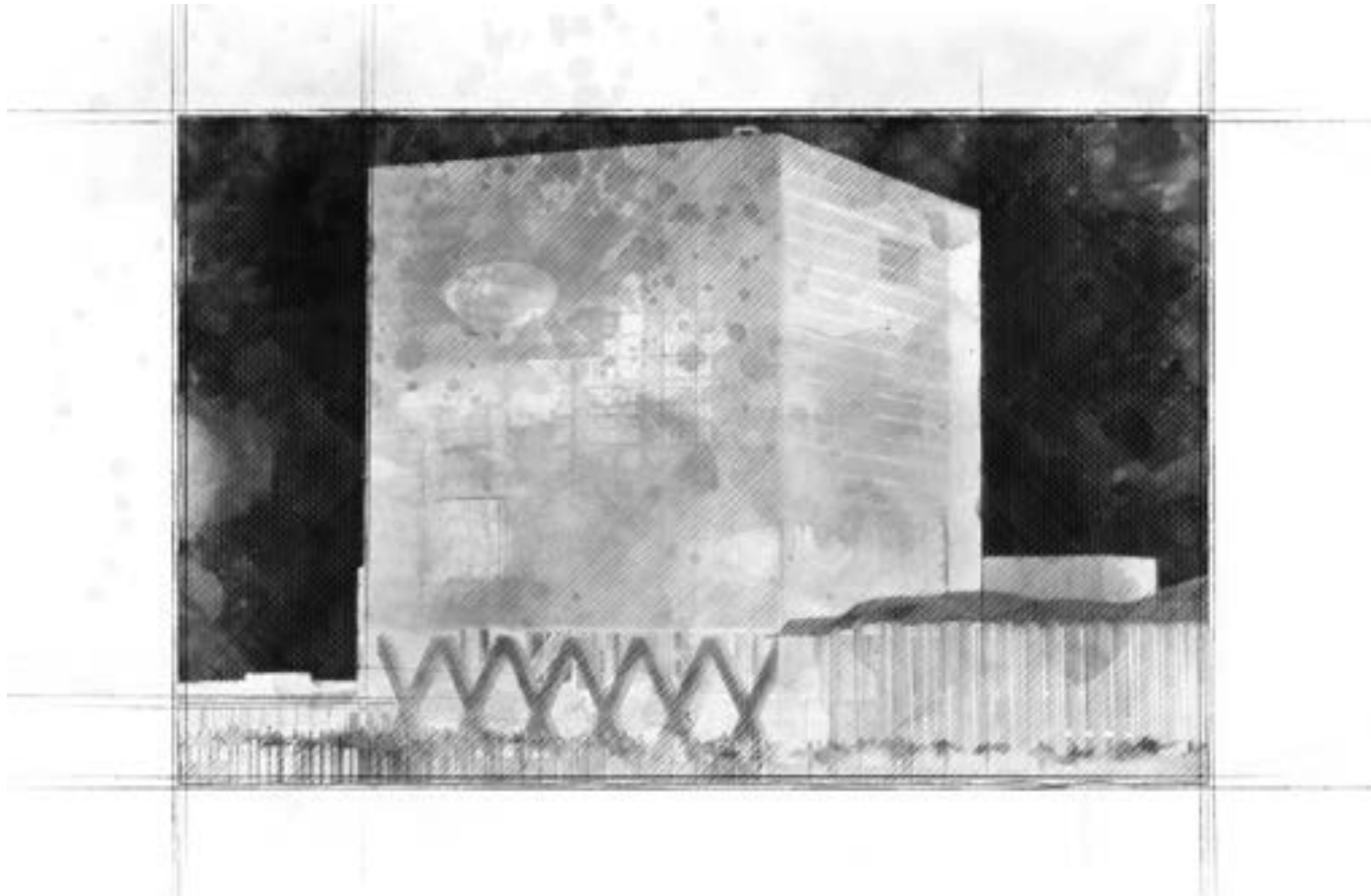
IV - 290 Salvador Dali, La tentazione di Sant'Antonio, 1946



IV - 291 Rem Koolhaas, Palazzo dei Congressi, Lille, 1994



IV - 292 André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba, Cadavre exquis, 1938

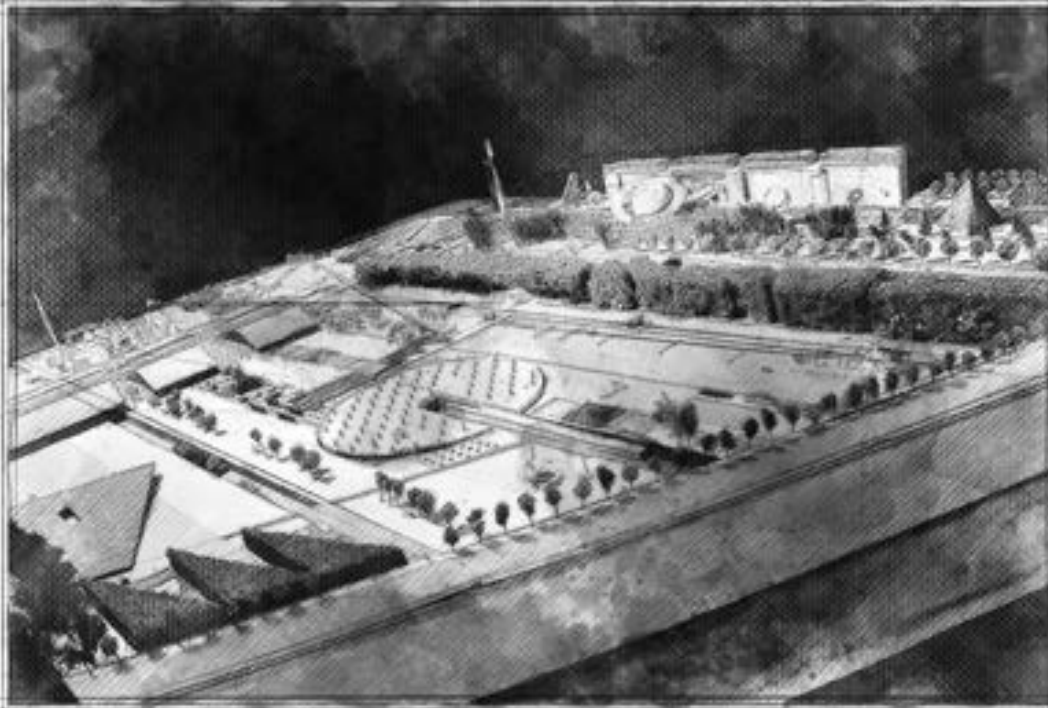


IV - 293 Rem Koolhaas, Très Grande Bibliothèque de Paris, 1989

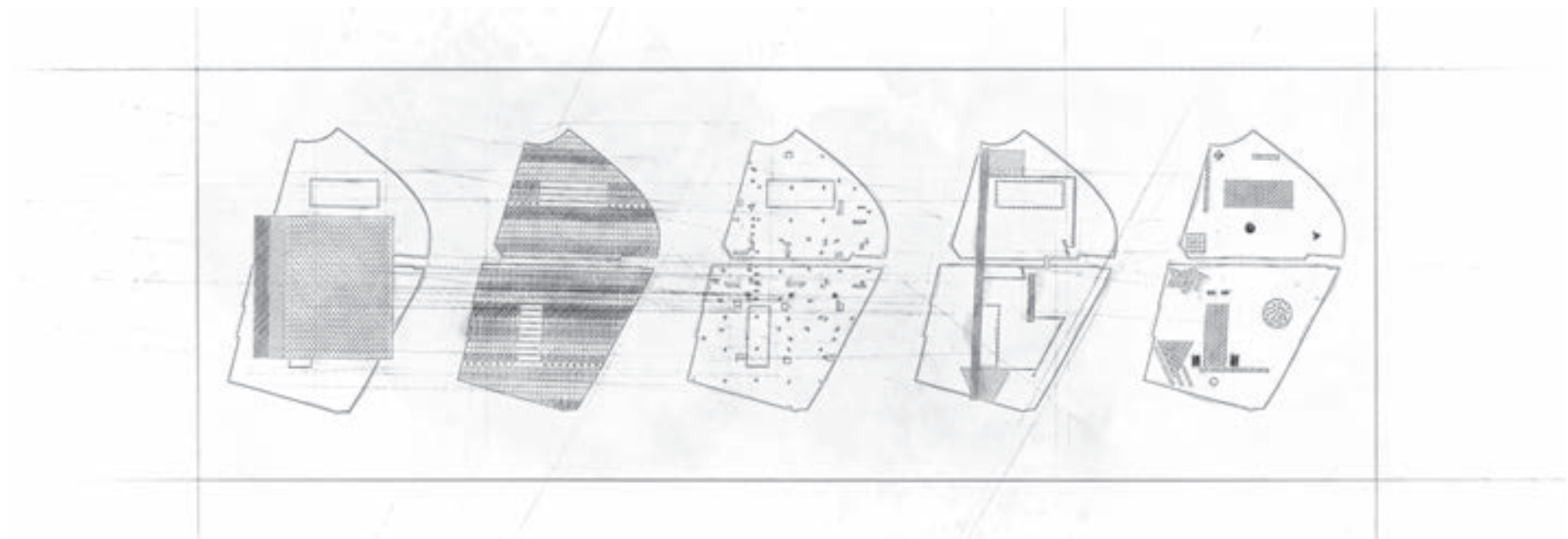


<sup>1</sup>Source on website: It would be almost impossible to find a more beautiful

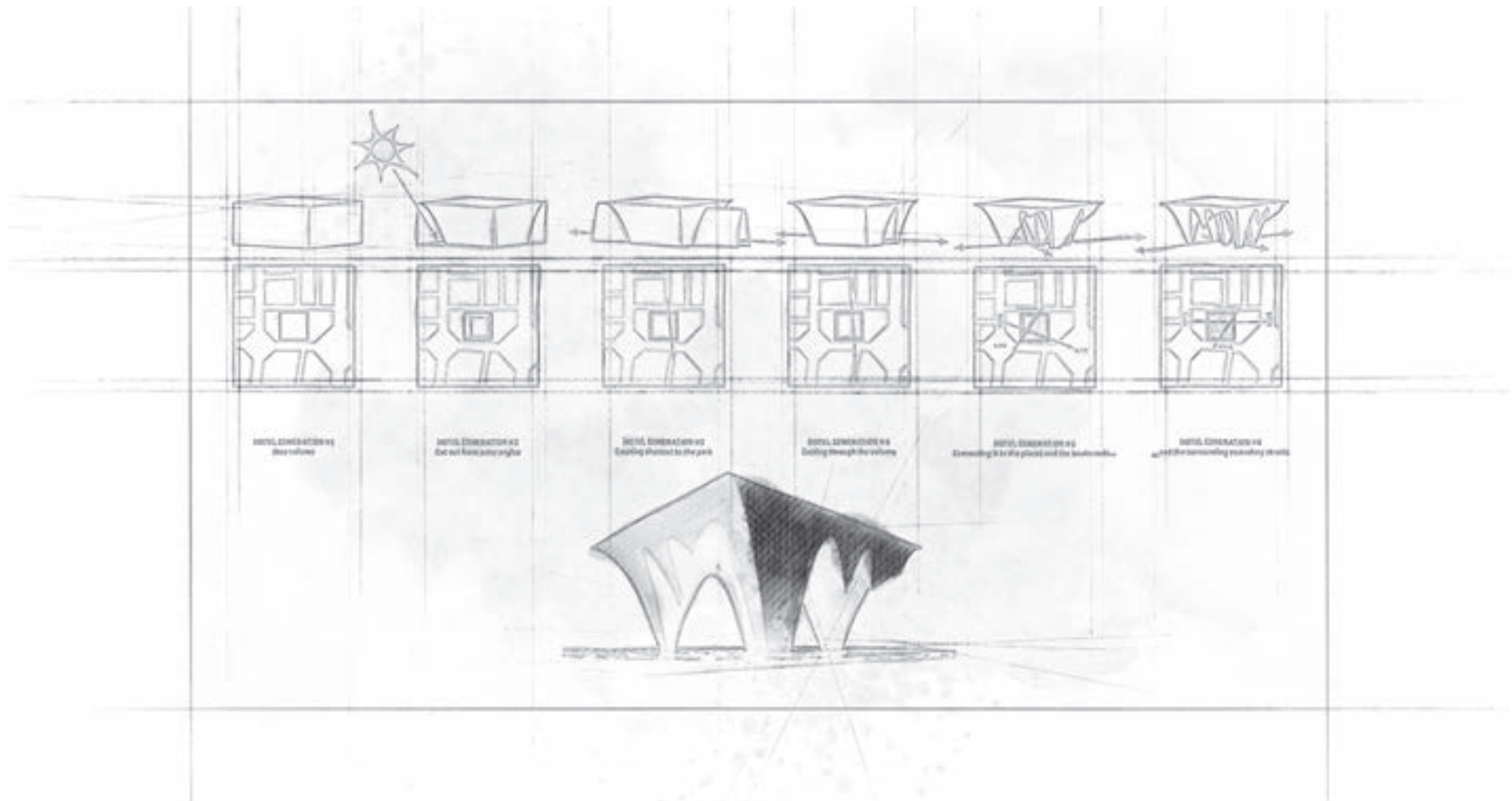




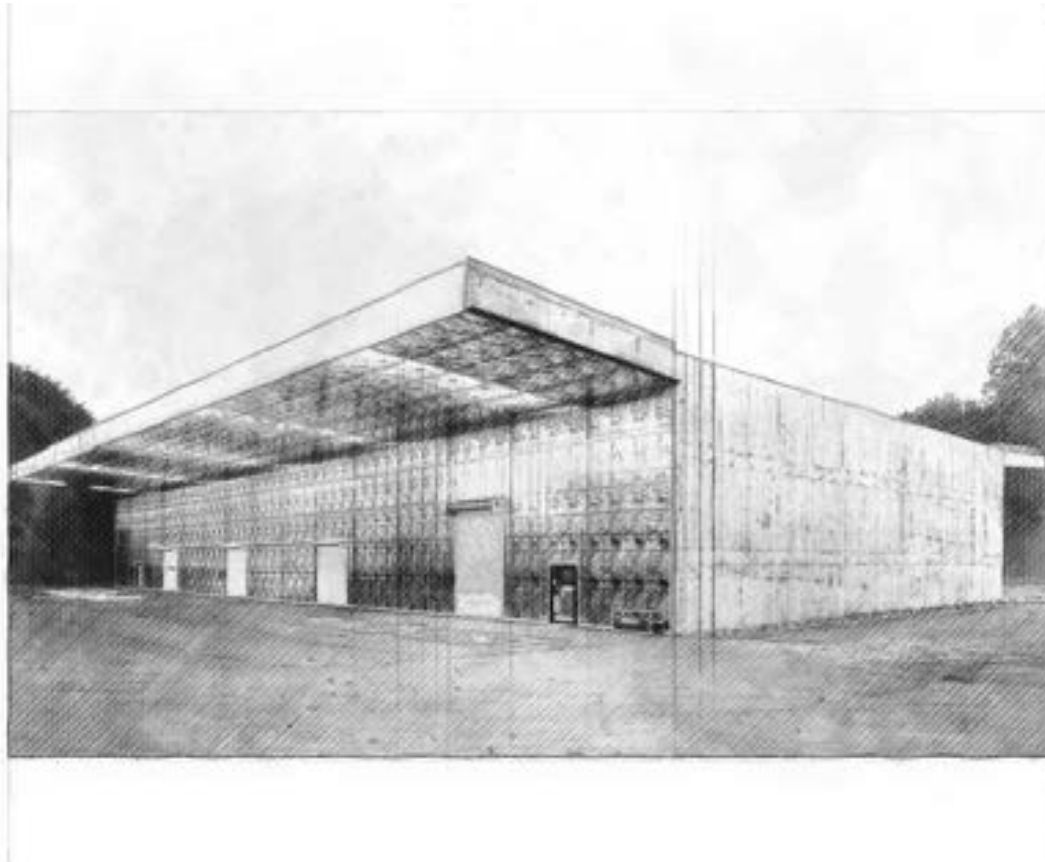
IV - 296 Rem Koolhaas, Parco di La Villette, Parigi, 1982



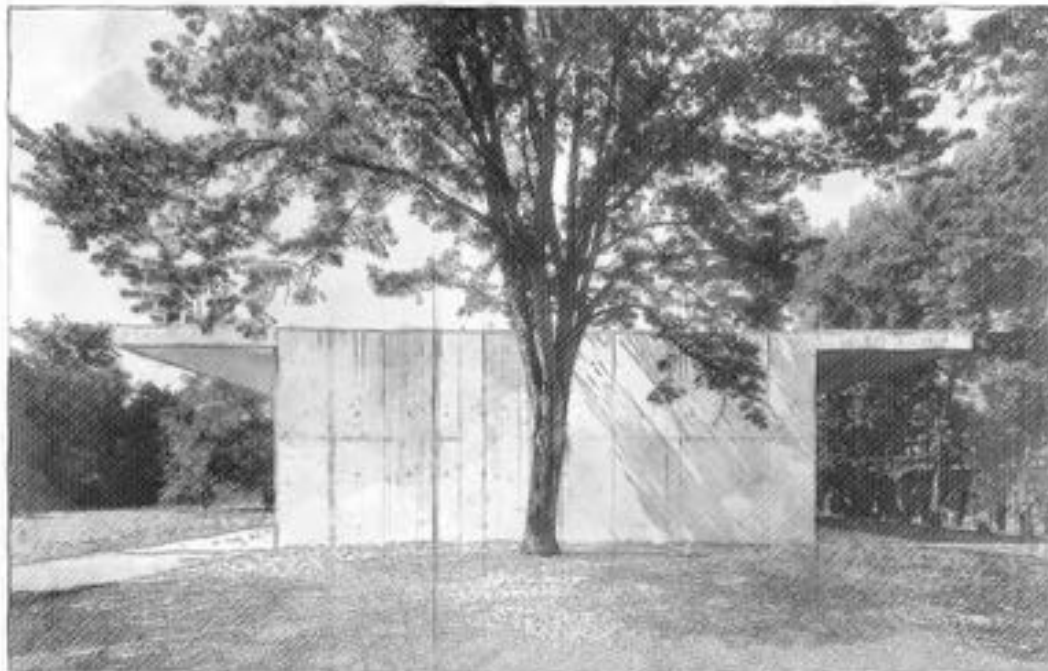
IV - 297 Rem Koolhaas, Parco di La Villette, procedura



IV - 298 Bjarke Ingels, The 5 Pillars of Bawadi, concept, 2007



IV - 299 Herzog & de Meuron, Stabilimento Ricola Europe, Mulhouse-Brurstatt, 1992

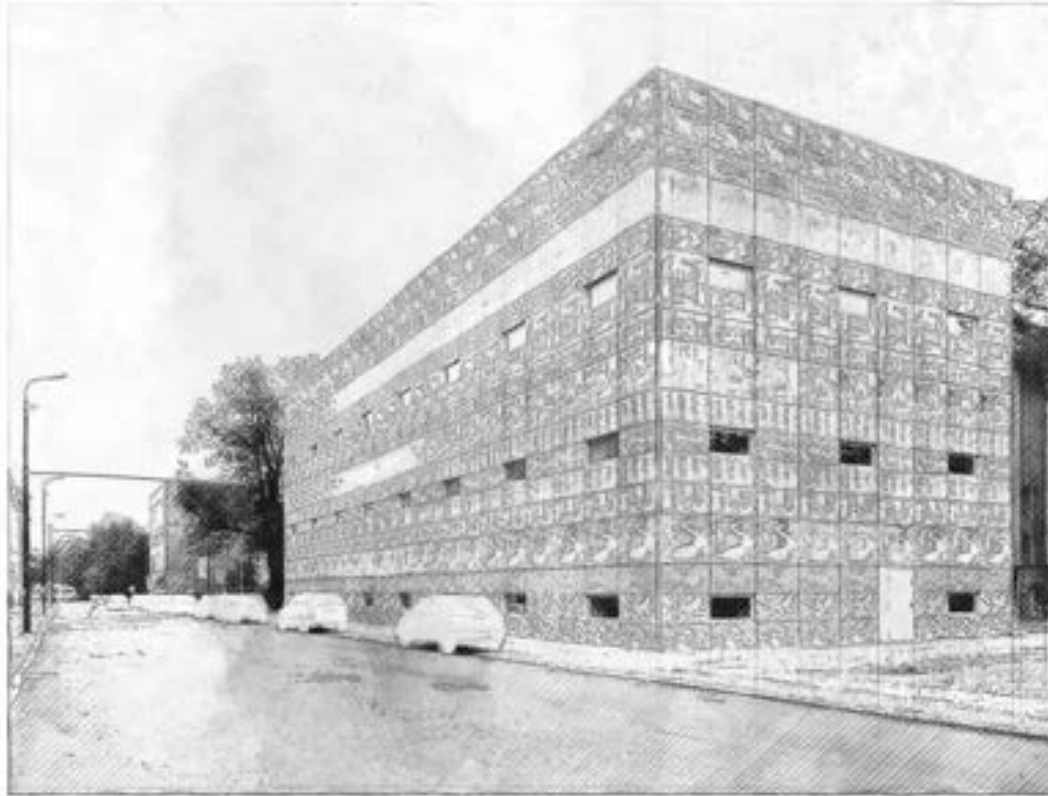


IV - 300 Herzog & de Meuron, Atelier Rémy Zaugg, Mulhouse, 1995

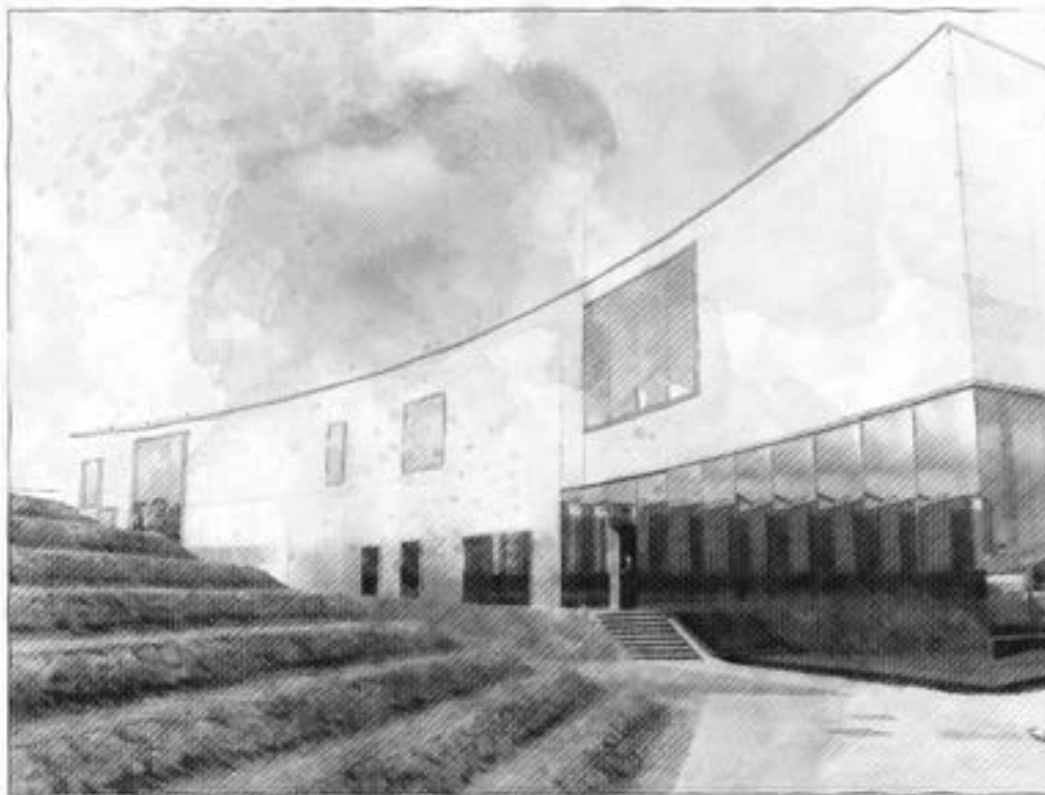


IV - 301 Herzog & de Meuron, Dominus Winery, Napa Valley, 1996

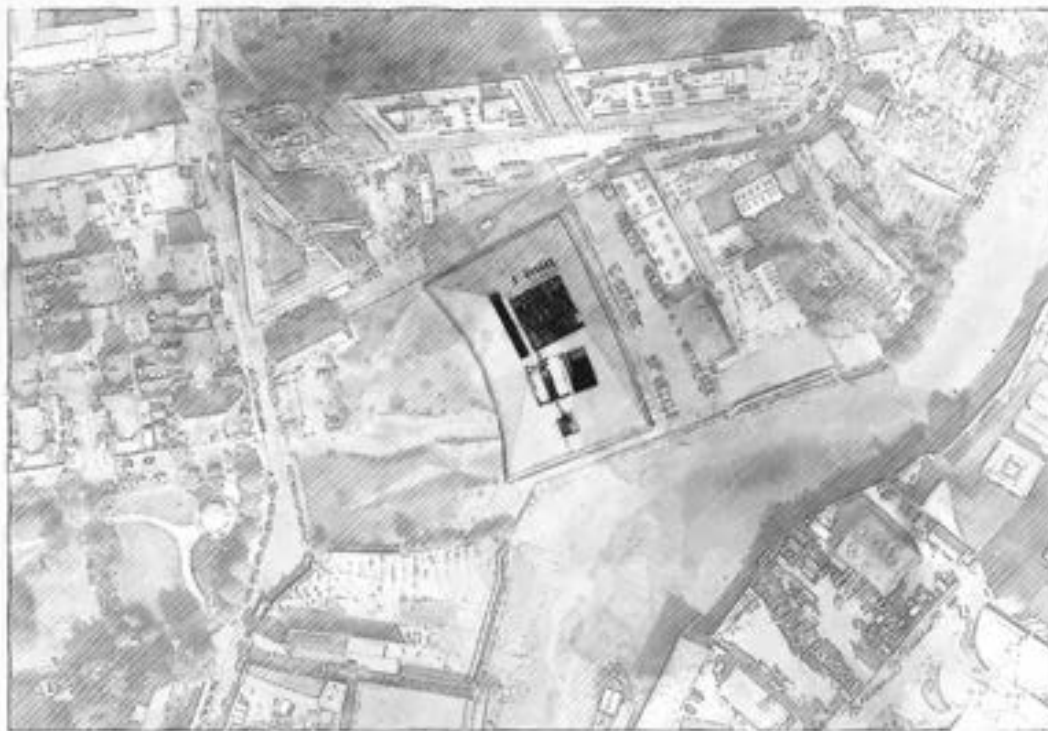




IV - 302 Herzog & de Meuron, Bibliothek der Fachhochschule, Eberswalde, 1996



IV - 303 Herzog & de Meuron, Laban Centre, Londra, 1998



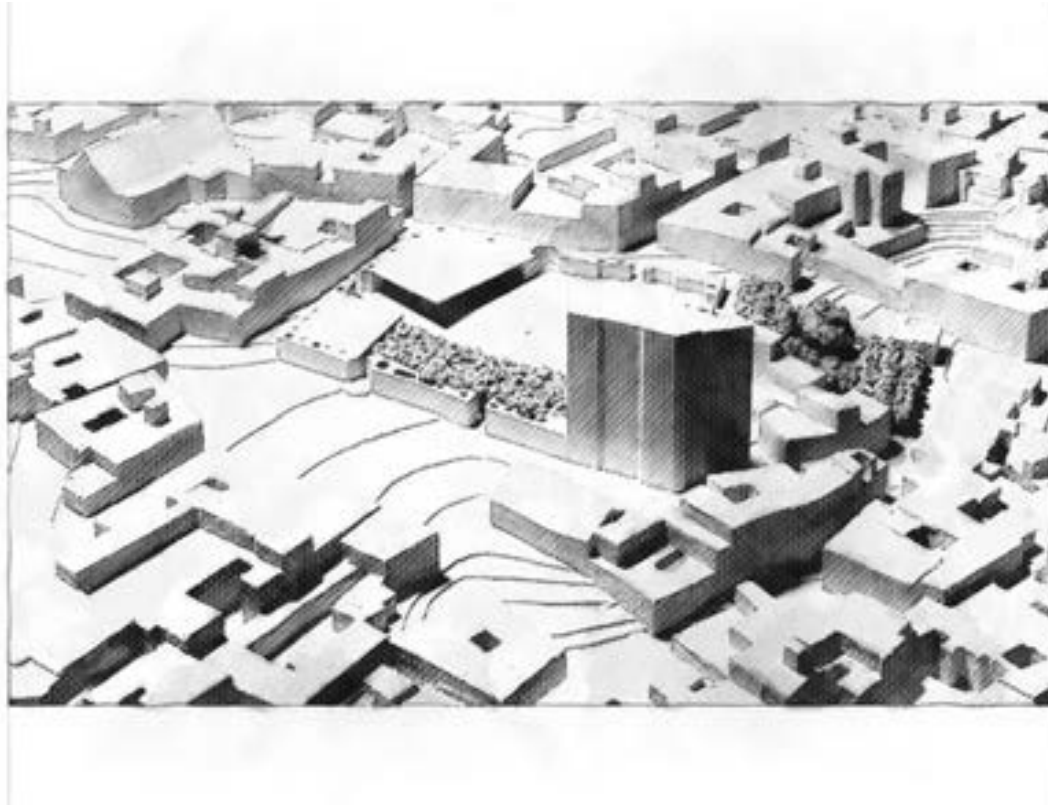
IV - 304 Herzog & de Meuron, Laban Centre, Londra, 1998



IV - 305 Herzog & de Meuron, Vitra Schaudepot, Weil am Rhein, 2014

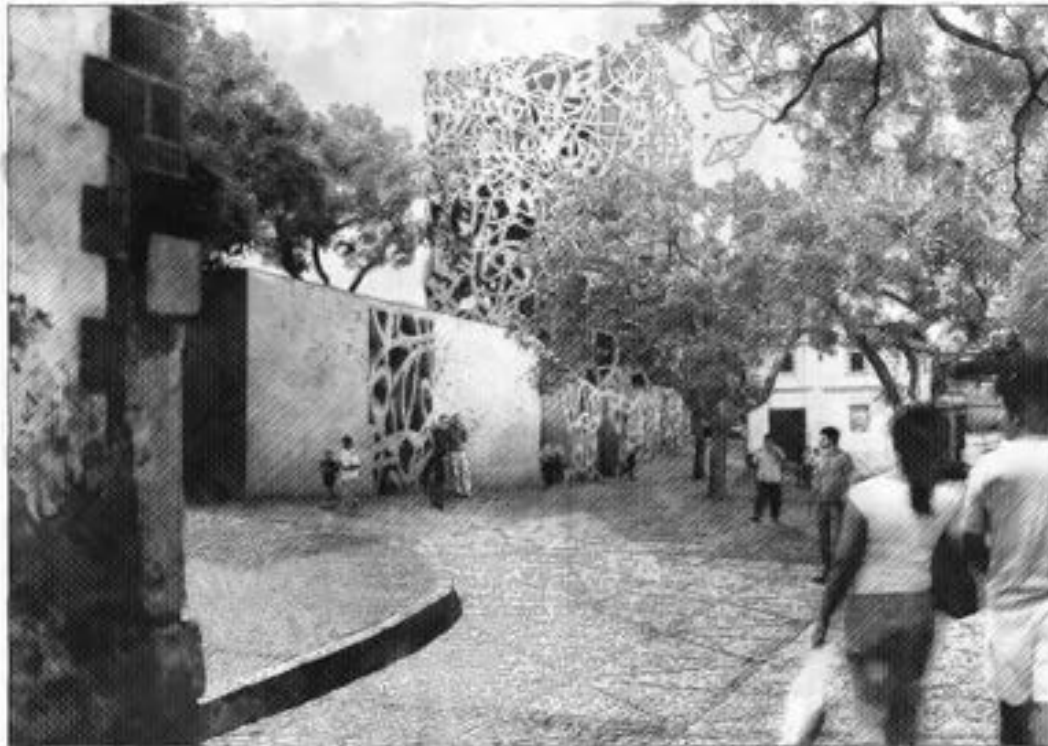


IV - 306 Herzog & de Meuron, Vitra Schaudapot, Weil am Rhein, 2014

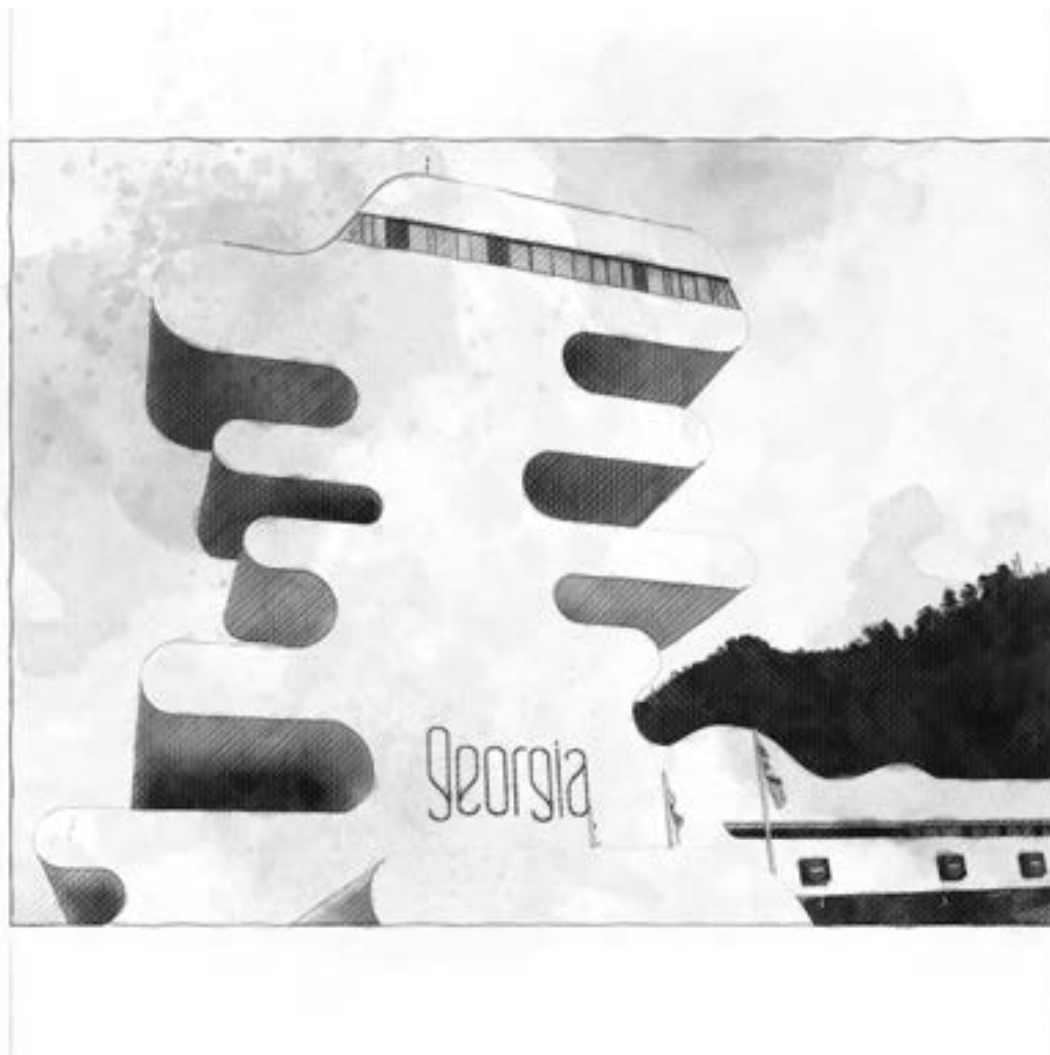


IV - 307 Herzog & de Meuron, Ciudad del Flamenco, Jerez de la Frontera, 2004































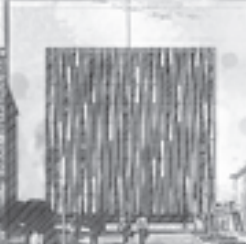




IV - 308 Herzog & de Meuron, Ciudad del Flamenco, Jerez de la Frontera, 2004

































IV - 309 Juergen Mayer H. Architects, Sarpi Checkpoint, 2011

BEND					
	MBCD Kilang Teras Kuala Lumpur 2002	Zaha Hadid Signature Towers Dubai 2006	Daniel Libeskind Klein's Koppel Bay Singapore 2008	M.C. & Partners Zig Zag Towers Doha Qatar 2008	BIG Water Towers Prague 2009
SCATTERED SQUARES					
	SANA Zehlendorf School Berlin Germany 2006	Emmanuelle Monasse Sugamo Senior House Tokyo 2007	Atelier Desautels Guangxi Youth Centre Shanghai 2008	Cao & Wei Beichuan Chongqing 2008	G.H. & Partners Cemeterium Vindobona Ljubljana 2009
					
Proctor Salt Creek Cordman House Pine Plains USA 2004	Henning Larsen Linné School Linné Sweden 2009	Pier van Bovenland Pai Hotel Canton China 2008	Fleiss + Buch Kai Building Tokyo 2008	Elding Oscarson Söderman Museum Lund Sweden 2009	Architects Anichini Small House Osaka 2009












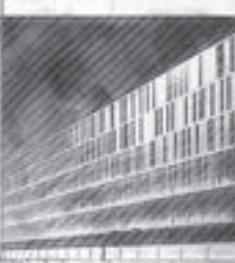



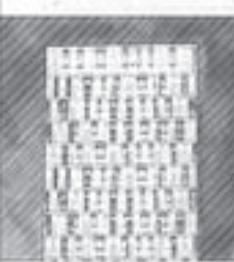
<b>MEDUSAS</b>					
	Frank Gehry Guggenheim Museum Bilbao Spain 1997	Mai Lai Hung Boundary Crossing Facades Hong Kong 2010	BHU Reforming Arts Center Taipei 2008	Henan Das Atelier New Media Art Museum San Sebastian 2008	Zaha Hadid Moscow & Art Museum Capitol 2006
<b>TEXTURES</b>					
	Mexico Library Birmingham England 2008	Fernandez & Smith Oceanological Observatory Bağdat-Var-Mer France 2005	Archer & Cowie Mile Paris 2004	Claudio Vianello 2005 Institute Pavilion Portugal 2005	OMA Architects Co. L'Anda Roses Spain 2005
				<b>Dior</b>	
Wael Arafat Alona Headquarters Zurich 2004	Amelior & Dubois Commissionariat de Police Les Miroirs France 2008	Schmidt Hammer Lassen arch University Library Aberdeen UK 2005	Jean Nouvel Torre Agbar Barcelona 1999	Konrad Jank Der Omphalos Graz 2004	Robert Runkel Central Market - Abu Dhabi 2004



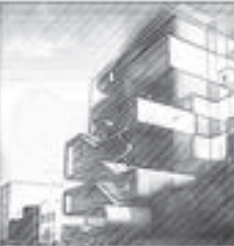











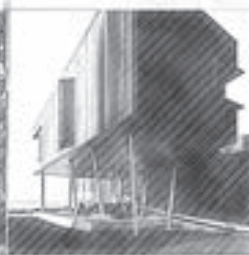



PIXELS					
	AMRDV Oak Stagescape Steel 2016	Ren Koolhaas Stadshoofdwijk Rotterdam 2008	SLG Lago Towers Copenhagen 2018	Design Ark The Oval Singapore 2020	Arupin, & Daman Social Housing Mumbai, India 2019
STACK					
	MYRDV Saladan Amsterdam 1976	Ren Koolhaas Hyatt Regency Bangkok 1996	Domusque, Ponsault La Liberté Groningen Island 201	Diller+Scafold Robertson Tower Chicago 2017	SAHSA Museum of Contemporary Art New York 2024
					
Rien Koolhaas De Rotterdam Rotterdam Island 199	SAI Architecture Modern Art Museum Medellin Colombia 2020	Pierluigi Albini Palm Building Santos, Brazil 2008	Mika Design Studio House of Arts and Culture Beirut 2021	Nasser Kari Architects Office Building Tel Aviv 2020	Herzog & de Meuron Tate Modern Extension London 2007

<p><b>SKREW</b></p>					
	<p>Daniel Libeskind Royal Ontario Museum Toronto 2008</p>	<p>Zaha Hadid Sydney Victorian Housing Victoria 2004</p>	<p>BN Architects Shanghai Tianjin 2007</p>	<p>Wentz Architects Campus Commons New York USA 2010</p>	<p>CZUSO Architects Canada Water Library London 201</p>
<p><b>TWIST</b></p>					
	<p>Frank Gehry Dancing House Prague 1996</p>	<p>Peter Eisenman Imperial War Museum London 1995</p>	<p>Santiago Calatrava Turning Torso Miami Sweden 1991</p>	<p>Bjarke Ingels København Denmark 2000</p>	<p>Kengo Kuma Kohn Building Dallas USA 200</p>
<p><b>WEAVE</b></p>					
	<p>Herzog &amp; de Meuron National Stadium Beijing 2008</p>	<p>Toussaint Toussaint Toussaint 2008</p>	<p>Zaha Hadid Shanghai Tower Korea 2007</p>	<p>Kenneth Yeung Canton Tower Tianjin 2010</p>	<p>BLAA Art Hall Gyeongju South Korea, 2008</p>



CUT					
David Laund Jewish Museum Berlin 1997	Dietrich Carls Faculty of Engineering Sydney 1997	Eric Warr proposed Vietnam Trade Center Ho Chi Minh City 2000	Alan SCA Hockey Club Complex San Petersburgo Russia 2000	Steven Hall 1890s Women's Center Langenlois Austria 2000	
MESSED WINDOWS					
Ren Kishi Corcoran Lille France 1990	Rafael Moneo Municipality Valencia Spain 1991	Gustav Gullstrand IM Zetzelius 22 Jönköping 1991	Barbara B. Le Vero RSC Melakivung - 88 Milano 2000	JSA Constanza Hotel Stockholm 2000	
					
Eric Parry 10 Finsbury Square London 2001	Günzler Sirocco Innsbruck Austria 2001	Antoine B. Durrant Bureau et commercial Paris 2001	Juan Carlos Apartment Block Valencia Spain 2001	Massimo Gachaud Or des allées Saint-Denis France 2001	Paolo Piretti Park Tower Antalya Turkey 2001

<p><b>RIBBONS</b></p>					
	<p>Ren Koolhaas Edinburgh Utrecht 1993</p>	<p>MURDO Via VPRO Hilversum Holland 1994</p>	<p>Diller + Scofidio Museum of Art and Tech. New York 2004</p>	<p>Grutman Design Flux House Switzerland 2006</p>	<p>Lamster May Limburg Office Wijnspan Belgium 2006</p>
<p><b>STILTED PILOTIS</b></p>					
	<p>Ren Koolhaas Villa dall'Ava Paris 1989</p>	<p>100 Ramp Sleep Center for Design Toronto 2004</p>	<p>Stander Architects Pine Island Inn Fiji Canada 2007</p>	<p>Architect of Innovation Londra Anish Kapoor 2008</p>	<p>Went + Partners OC Laporte Zagreb 2008</p>
					
<p>Baumgarten The House Gross Lippert Germany 2002</p>	<p>Herwald Muller Nokia Visitor Center Hq. Berlin 2004</p>	<p>100 Ramp Richard Living London 2000</p>	<p>Grutman Tower House Singapore USA 2002</p>	<p>Jacob Meyer Spiral House Connecticut USA 2008</p>	<p>Nicola de Haas Aluminium Front Hilversum Holland 2009</p>

So che l'architettura dell'Occidente nasce in Grecia nel VI secolo avanti Cristo, fermando e astraendo nella pietra le forme lignee del tempio arcaico. Ed è già, alla sua nascita, architettura dell'Umanesimo: come la filosofia, l'architettura partì dal *logos*, e della simmetria e postura dell'uomo fece l'origine della sua ricerca. Fu un'architettura senza aritmetica, tracciata sul terreno con l'aiuto di corde come la geometria di Euclide, di proporzione e non di scala, ostinatamente votata a copiare sempre la medesima idea del tempio sacro, incessantemente riproposta in un'eterna danza di variazioni quasi impercettibili.

Si fissò in un sistema incorporato nel I secolo avanti Cristo dai Romani, che piegarono la sua natura trilitica al servizio di un'ingegneria fatta di archi, di volte, di mattoni e di cemento. Divenne così figura e decorazione, distesa sulle superfici di ogni edificio dell'Impero, a rivendicare la sacralità di ogni opera civile. Le sue forme divennero numero nei libri di Vitruvio e nei cantieri che punteggiavano un mondo sempre più grande. Affiancò la scala alla proporzione nelle opere grandiose degli anfiteatri, delle basiliche e degli edifici termali, aggiunse al disegno esatto delle proporzioni lo splendore e la ricchezza dei materiali, e la magnificenza delle dimensioni.

Subì le sorti dell'Impero Romano, crollato in Occidente nel V secolo, e di un popolo impegnato soprattutto a procurarsi cibo e riparo. Sopravvisse come idea, grazie all'opera di religiosi che la mantennero in vita al riparo dei monasteri. Cominciò a rifiorire nel primo Millennio e lo fece riprendendo le forme dell'antica basilica romana per costruire le chiese della cristianità. Segnò il suo destino per secoli a venire quando decise di sostituire le leggere ed effimere capriate in legno con volte di pietra pesanti e durature.



Conobbe così la massività del Romanico e, in un progressivo oblio delle proprie origini formali, popolò d'uomini, animali, piante e mostri le proprie figure. E, nell'oblio, acquisì sempre più certezza e ardimento, costruì cattedrali sempre più alte, leggere e luminose: "macchine" gotiche dove sostegno e ornamento ridivennero una cosa sola. Raggiunse il suo limite estremo, fisico e ideale, a Beauvais nel XIII e poi nel XVI secolo, crollando sotto le sue stesse ambizioni.

Rinacque in Toscana nel XV secolo, grazie a Brunelleschi che reimpiegò in strutture ancora medievali l'antico sistema decorativo, grazie ad Alberti e alla sua lenta e faticosa opera di rammemorazione degli antichi modi di comporre, e grazie a Bramante, nel XVI secolo, che a Roma ritrovò l'esattezza delle proporzioni originarie. Divenne codice linguistico grazie a Serlio e Vignola, che inventarono gli ordini architettonici. Scoprì, nella dialettica tra abusione e rispetto del codice, le modalità espressive di un'architettura divenuta "classica", che per tre secoli dominò l'Europa.

Tornò per breve tempo alla chiarezza di una greicità appena riscoperta, divenne stile come mai era stata prima, e ben presto accolse in se stessa qualsiasi stile, in un XIX secolo ossessionato di scienza, di storia e di filologia, e in un mondo che tornava ad essere piccolo. Divenne Moderna nel XX secolo e si dimenticò della storia, spogliandosi di ogni decorazione e trasformando la familiarità dei suoi oggetti d'uso - porte, finestre, colonne e tetti - in figure geometriche pure e astratte, da comporre sapientemente sotto la luce del sole: linee, superfici, rettangoli e prismi.

Rifiutò la monotonia dell'astrazione nel secondo dopoguerra, e per questo riesplorò nuovamente le forme parlanti del passato, dapprima con cautela, poi con crescente confidenza, spesso con ironia. Infine tramutò in stile lo stesso Moderno, trasformando in architettura tutto ciò che delle avanguardie del Novecento le era

rimasto estraneo. Cercò di infine liberarsi dalla forma, ma trovò solo la libertà della forma. E produsse forme nuove, inconsuete e spettacolari, in un crescendo che non sembra temere limiti, se non quello dell'assuefazione.

Vedo oggi un'unica architettura, dagli albori ai giorni nostri: un'unica teoria di forme che muta incessantemente, a volte con grande lentezza, a volte quasi repentinamente. Forme che nascono, si evolvono, scompaiono e poi ritornano, in una continua metamorfosi fatta di riprese e abbandoni, opposizioni ed oblii, a illuminare di bellezza le tante e diverse verità che si sono avvicinate nella storia.

So che esisterà sempre un'architettura finché esisterà l'uomo, perché l'architettura è l'idea grazie alla quale l'uomo dà senso al suo abitare il mondo. Amen.

## NOTA BIBLIOGRAFICA

Qui di seguito, le indicazioni bibliografiche delle fonti dirette delle citazioni e di alcune idee contenute in questo libro:

- La frase "Il miracolo di un'immobilità esitante" riferita alla scultura greca [p. 5]: Focillon, *Vie des formes* (1934), PUF, Paris 1981, p. 16.
- L'espressione "pretenziose inesattezze" riferita a molte speculazioni sulle proporzioni classiche [p. 5]: John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura* (1963), Einaudi, Torino 1990, p. 5.
- Sul tracciamento in sito a grandezza naturale del tempio greco [p. 6]: Lothar Haselberger, "Antike Planzeichnungen am Apollontempel von Didyma" in *Spektrum der Wissenschaft*, 4, aprile 1985, 70-83
- Sulle origini geometriche delle proporzioni aritmetiche vitruviane [pp. 6-7]: Louis Frey, "La transmission d'un canon : les temples ioniques", in: *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura*, Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993) École Française de Rome, Roma 1994, pp. 139-170
- Sulle soluzioni al conflitto angolare dorico [pp. 7-8]: Giorgio Rocco, *Guida alla Lettura degli Ordini Architettonici Antichi - I. Il Dorico*, Liguori, Napoli 1994, pp. 49-52
- Sul ruolo "empatico" delle colonne della Cupola michelangiolesca [p. 10]: Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism*, Houghton Mifflin Company, Boston and New York 1914, p. 113
- Sul coordinamento sintattico tra arco e trabeazione nell'architettura romana e rinascimentale [p. 12]: John Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, cit., pp. 17-18

- Sulle possibili origini tipologiche della basilica cristiana [p. 14]: Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture* (1943), John Murray, London 1948, pp. 4-5
- Sull'adozione della volta in pietra al posto delle capriate in legno come "fattore scatenante" del progressivo distacco dell'architettura medievale da quella romana [pp. 15-16]: Jules Quicherat, "Cours d'archéologie française du moyen âge", in *Journal général de l'instruction publique* XXII, 1853, pp. 320-22
- Sulle "quattro tappe" dell'evoluzione dal romanico al gotico [p. 16]: Eugène Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, T. 1, Morel et Cie éditeurs, Paris, 1863, pp. 211-12
- Sui tracciamenti tramite corde delle cattedrali medievali [p. 19]: Paul Frankl, "The Secret of the Mediaeval Masons", *The Art Bulletin*, Vol. 27, No. 1 (Mar., 1945), pp. 46-60; e Carolyn M. Carty, "The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III", in *Gesta*, Vol. 27, No. 1/2, Current Studies on Cluny (1988), pp. 113-123
- Sulla fama di Euclide maggiore a quella di Vitruvio presso le gilde di costruttori [p. 19]: Joseph Rykwert, "On the Oral Transmission of Architectural Theory", *RES: Anthropology and Aesthetics*, No. 3 (Spring 1982), pp. 68-81
- Sul rifiuto aristotelico del "troppo grande" e del "troppo piccolo" [19]: Aristotele, *Poetica* 1450b
- Sull'infanzia, la maturità e la senilità degli stili in arte [p. 21]: Focillon, *Vie des formes*, cit. p. 14
- Sull'importanza dei modiglioni brunelleschiani nel lanternino della Cupola di S. Maria del Fiore, sul lanternino di Sant'Ivo alla Sapienza come punto di arrivo e di dissoluzione della ricerca di un equilibrio tra orizzontalità e verticalità, e infine sull'idea di un unico sistema estetico che va dal rinascimento al barocco [pp. 23, 34]: Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo* (1955), Einaudi, Torino 1991, pp. 94-109
- La ricostruzione della facciata di San Sebastiano a Mantova [p. 25 e fig. 106]: Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo* (1962), Einaudi, Torino 1964, p. 54
- Sugli ordini architettonici come invenzione rinascimentale [p. 26]: Hubertus Günther, "Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione?", in Marcello Fagiolo, *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp. 272-310
- Sul modo di rappresentare la sequenza degli ordini [p. 28 e figg. 119-20]: Christof Thoenes, "La 'Regola delli cinque ordini' del Vignola" (1981), in *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni ordini magnificenza*, Electa, Milano 1998 pp. 77-107.
- Sulla composizione in pianta nel Sistema rinascimentale [28-29]: George Hersey e Richard Freedman, *Possible Palladian Villas*, MIT Press, Cambridge Mass. 1992, pp. 39-46
- Sulle simmetrie della *Madonna del parto* di Piero della Francesca e del Martirio di San Sebastiano di Andrea Pollaiuolo [p. 30]: Ernst Gombrich, *Norma e forma* (1966), Einaudi, Torino 1973, p. 139
- La sintassi palladiana nella facciata della Chiesa di San Francesco [p. 31 e fig. 138]: Rudolf Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, cit., p. 90
- Su Borromini "tagliacantone" [p. 34]: Paolo Portoghesi, *Francesco Borromini* (1967), Electa, Milano 1990, pp. 396-400



- La frase di Eliot sui "campi troppo arati" [p. 34 e p. 49]: T.S. Eliot, "What is a Classic?" (1944), in Frank Kermode [ed.], *Selected Prose of T.S. Eliot*, Harcourt Brace, New York 1975, p. 125
- La frase "E gli alluci furono" [p. 35]: Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), in Romanzi e Racconti II, Garzanti, Milano 2007
- Su Ledoux precursore di Le Corbusier [p. 37]: Emil Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma* (1933), Mazzotta, Milano 1975; e Hans Sedlmayr, *La rivoluzione dell'arte moderna* (1955), Garzanti, Milano 1960.
- Sulla differenza tra il ruolo "costruttivo" e il ruolo "costitutivo" degli ordini architettonici [p. 37]: Hans Sedlmayr, *L'architettura di Borromini* (1939), Electa, Milano 1996, pp. 159-160
- Le definizioni mondrianiane di "equilibrio" e di "equivalenza" [p. 42]: "Plastic Art and Pure Plastic Art", in Leslie Martin, Ben Nicholson e Naum Gabo [ed.], *Circle*, Faber & Faber, London 1937, pp. 41-56; e "The New Art - The New Life: The Culture of Pure Relationships" (1931), in Harry Holtzman e Martin S. James [ed.], *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Boston 1986, p. 244-276
- "Il passato è una terra straniera" [p. 46] è l'incipit del romanzo di L.P. Hartley, *The Go-between*, Hamish Hamilton, London 1953, p. 9
- L'angolo della Glass House come primo sintomo della postmodernità [p. 49]: Anthony Vidler, senza titolo, in *eOculus* 26.04.05, Special Issue: Remembering Philip Johnson, FAIA (la concettualizzazione grafica della Glass e della Farnsworth House [fig. 231] deriva dalla descrizione di Vidler di uno schizzo perduto dello stesso Philip Johnson)
- La natura platonica delle forme moderne [pp. 50-51]: Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), MIT Press, Cambridge Mass. 1980, p. 328
- Il "progetto interrotto della modernità" [p. 51] è il titolo di un saggio del filosofo Jurgen Habermas, che comincia parlando della Biennale di Architettura di Venezia del 1980: Jurgen Habermas, "Modernity - An Incomplete Project" (1980), in Paul Rabinow, William M. Sullivan [ed.], *Interpretive Social Science: A Second Look*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1987, pp. 141-56
- La frase di Andrea Branzi sull'eliminazione dell'architettura [p. 52]: "Città catena di montaggio del sociale. Ideologia e teoria della metropoli", in: *Casabella* n°350-351/1970, pp. 43-52
- La frase di Louis Kahn sulla biblioteca [p. 53]: Louis Kahn, "Ordine dello spazio e architettura" (1957), in Maria Bonaiti [ed.], *Architettura è. Louis Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002, pp. 72-77
- Sui vuoti della Grande Bibliotheque de Paris come "organi flottanti" [p. 60]: Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Columbia University Press, New York 1994, p. 136

L'intera vicenda dell'architettura occidentale letta come un sistema formale autonomo, nel tentativo forse impossibile di scoprire un legame di continuità che conduce dall'"esattezza" del tempio Greco all'"informale" dei giorni nostri.

The whole story of Western architecture read as an autonomous formal system, in the perhaps impossible attempt to discover a link of continuity leading from the "exactitude" of the Greek temple to modern-day "informal".